

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA SALESIANA

SEDE QUITO

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS Y DE LA EDUCACIÓN

CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL

Tesis previa a la obtención del título de
Licenciado en Comunicación Social

Título:

**IDENTIDADES MUSICALES ECUATORIANAS:
DISEÑO, MERCADEO Y DIFUSIÓN EN QUITO
DE UNA SERIE DE PRODUCTOS RADIALES
SOBRE MUSICA NACIONAL**

Autora: María Magdalena Muñoz Vasco

Director: Dimitri Madrid

Quito, Junio 2009

DEDICATORIA

*Vivo por ella sin saber si la encontré o me ha encontrado
Ya no recuerdo como fue, pero al final me ha conquistado
Vivo por ella que me da toda mi fuerza de verdad
Vivo por ella y no me pesa*

A mi Clemito, mi papá, que es mi ejemplo ha seguir
y ha sido la persona más incondicional durante toda mi vida.
Nadie ha creído en mí tanto como él,
y gracias a su inmensa fe y apoyo, soy lo que soy.
A mi Mamu... que me conoce más que nadie y que me ha aguantado todo y más.
Noches de bulla, bohemia y música sin fin. Su comprensión y amor son lo más
grande que tengo ahora. Gracias ma.
A mis hermanos, el Clemo, el Ruby y la Janeth,
que de alguna manera, aunque siga siendo un misterio de cual,
han sido un empuje para lograr lo que ahora tengo. Les quiero infinitamente.
A mi Gato. Gracias amor por ser mi compañero y mi mejor amigo. Tu apoyo y
comprensión fueron muy importantes para alcanzar esto. Gracias otra vez.

Y para la inspiración de mi vida y mi razón de ser:
La música; porque vivo, sueño y moriré con ella.

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer a todos los que de alguna manera apoyaron con sus conocimientos y acciones a la elaboración de este trabajo: Pablo Guerrero Gutiérrez, uno de los musicólogos más brillantes del Ecuador y más comprometidos con este asunto de la valorización de la música ecuatoriana; a la Paito, una amiga muy talentosa que presionó y gestionó para que el producto radial se realice con éxito; a los panas que me animaron a cristalizar esta idea que desde hace mucho estaba en mi cabeza.

Gracias a todos los músicos ecuatorianos que no se rinden, que aún creen que en el Ecuador se puede lograr cosas grandes, y que defienden las expresiones culturales del país con su arte.

ÍNDICE

DEDICATORIA	2
AGRADECIMIENTOS	3
ÍNDICE	4
PRESENTACIÓN	6
INTRODUCCIÓN	8
CAPÍTULO I: COMUNICACIÓN, DESARROLLO Y CULTURA	12
1.1 INTRODUCCIÓN	13
1.2 ANTECEDENTES DE LA COMUNICACIÓN	14
1.3 COMUNICACIÓN Y SUS CORRIENTES TEÓRICAS	16
1.3.1 Funcionalismo.....	18
1.3.2 Teoría Crítica	21
1.3.3 Estructuralismo.....	26
1.3.4 Corrientes latinoamericanas	27
1.4 COMUNICACIÓN Y DESARROLLO EN AMÉRICA LATINA	30
1.5 CONCEPTOS BÁSICOS DE LA CULTURA.....	39
1.6 IDENTIDAD Y DIVERSIDAD CULTURAL	44
CAPÍTULO II: LA RADIO Y EL DESARROLLO EN AMÉRICA LATINA.....	50
2.1. INTRODUCCIÓN	51
2.2. LA RADIO POPULAR Y EL DESARROLLO.	52
2.3. TRABAJAR CON LA IDENTIDAD CULTURAL EN LA RADIO.....	58
2.4. LA DINÁMICA DE LA RADIO: LENGUAJE, GÉNEROS, FORMATOS	61
2.4.1. El lenguaje radiofónico	62
2.4.2. Los géneros y formatos radiofónicos.....	66
CAPÍTULO III: LA MÚSICA EN EL ECUADOR.....	69
3.1. INTRODUCCIÓN	70
3.2. BREVE HISTORIA: CULTURAS INDÍGENAS PREHISPÁNICAS Y LA COLONIA.....	71
3.3. MÚSICA INDÍGENA	77
3.3.1. El Yumbo.....	81
3.3.2. El Danzante.....	84
3.3.3. El Yaraví.....	88
3.3.4. El Sanjuanito.....	92
3.3.5. El Carnaval.....	97
3.3.6. Música indígena de la Amazonía.....	98
3.4. MÚSICA NEGRA	103
3.4.1. Arrullos, Alabaos y Chigualos	106
3.4.2. La Marimba y el Conjunto de Marimba.....	109
3.4.3. La Bomba y la Banda de Bomba.....	114
3.4.4. La Banda Mocha.....	117
3.5. MÚSICA BLANCO-MESTIZA	118
3.5.1. Alza que te han visto	122

3.5.2.	<i>El Albazo</i>	124
3.5.3.	<i>El Aire típico</i>	127
3.5.4.	<i>La Tonada</i>	129
3.5.5.	<i>El Cachullapi y el Saltashpa</i>	131
3.5.6.	<i>El Pasacalle</i>	133
3.5.7.	<i>El Pasillo</i>	135
3.5.8.	<i>Música Montubia</i>	146
3.5.9.	<i>El amorfino</i>	148
3.6.	IDENTIDADES MUSICALES ECUATORIANAS: CONCEPTUALIZACIONES SOBRE MÚSICA ECUATORIANA.....	150
CAPÍTULO IV: DISEÑO DE LA SERIE, ELABORACIÓN DEL PROGRAMA PILOTO, Y DIFUSIÓN		155
4.1.	INTRODUCCIÓN	156
4.2.	METODOLOGÍA PARA EL DISEÑO DE LA SERIE	157
4.3.	DISEÑO DE LA SERIE	160
4.3.1.	<i>Presentación</i>	160
4.3.2.	<i>Datos técnicos:</i>	161
4.3.3.	<i>Estructura del programa piloto</i>	163
4.3.4.	<i>Matriz de contenidos de la serie</i>	165
4.4.	PRODUCCIÓN DEL PROGRAMA PILOTO	168
4.5.	GUIÓN DEL PROGRAMA PILOTO: EL PASILLO.....	170
4.6.	DIFUSIÓN Y MERCADEO.....	187
CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES		192
BIBLIOGRAFÍA.....		200
ANEXOS.....		203

PRESENTACIÓN

Durante toda mi vida he estado vinculada con la música en muchas de sus formas. Gracias a la influencia de mi padre, indígena proveniente de Cañar, desde pequeña escuchaba música muy variada, desde la “*Sinfonía No. 40*” de Mozart hasta “*Los Caballitos del Río*” de Savia Nueva, pasando por toda una serie de música tradicional de Cotopaxi y Chimborazo, donde mi padre trabajaba. Además, mi madre, fiel fanática de los músicos de la Edad de Oro de la música ecuatoriana, escuchaba día y noche sus vales criollos, sus pasillos, su Julio Jaramillo y su Olimpo Cárdenas. Y también generaron en mi cierto apego, aunque en ese momento no lo entendí así, a la música popular ecuatoriana.

Después de varios años de estudiar música, me doy cuenta de la gran importancia que tiene para el autoestima y crecimiento moral de un grupo el conocer sus raíces musicales. Miguel Donoso Pareja afirma que, a diferencia de pueblos como Brasil, México, Cuba, Argentina, entre otros, el Ecuador no tiene un ritmo musical característico que lo identifique, y ello produce en el ecuatoriano una identidad frágil y tendiente a copiar estilos y costumbres ajenas. La lectura de este libro me impactó en la medida en que en cierta parte, es cierto: los ecuatorianos no sabemos nada sobre música ecuatoriana, es más, sufrimos de una incapacidad de diferenciar los propios ritmos musicales existentes en el país.

Desde que supe esto, y me incluí dentro de ese grupo de ignorantes musicales (siendo yo misma una estudiante de música), me obsesioné con la idea de generar algún tipo de iniciativa para contribuir de alguna manera a que esta situación empiece a cambiar. Inicié mis estudios en comunicación y vi en ella una herramienta precisa para lograr este fin, particularmente en la radio. Si de música se trata, la radio es capaz de generar e “imponer” preferencias o gustos musicales en poco tiempo; además, las personas que importan ahora que conozcan sobre la música ecuatoriana para que la valoren y le den nuevos sentidos para no perderla son los jóvenes, y para ellos, nada más entretenido y educador que la radio.

Esta iniciativa es uno de los planes más ambiciosos de mi vida, pues quisiera de alguna manera cambiar la historia de la música ecuatoriana y darle un nuevo giro, como comunicadora de nuestra memoria musical y de las nuevas propuestas que lograrán desaparecer esa sordera musical del joven ecuatoriano.

Magui Muñoz Vasco

3 de junio de 2009

INTRODUCCIÓN

En América Latina, la comunicación y el desarrollo se teorizan como dos fenómenos indivisibles, asociados uno con el otro de tal manera que no pueden estar completos por separado, y juntos, persiguen el verdadero ideal de desarrollo y comunicación de los pueblos. Como lo afirma Adalid Contreras,

“en su relación con el desarrollo la comunicación supone una voluntad de búsqueda de cambios concretos, tanto en la sociedad como en las instituciones y en los individuos, uniendo los mundos colectivos con los individuales y lo objetivo con lo subjetivo... la comunicación ligada al desarrollo, es una vocación por el cambio y el progreso, por el bienestar y la calidad de vida, por la organización y la esperanza, por el servicio público y la democracia”¹

Según Ignacio López Vigil, el tema de la comunicación y el desarrollo son inseparables e indisociables. No existe comunicación sin desarrollo, o más bien dicho, la comunicación debe ser para el desarrollo:

“(...) comunicación para el desarrollo... una comunicación no concebida como una labor meramente técnica o de difusión, sino como un espacio de diálogo, de interacción entre sujetos. Y un desarrollo que no se mide solamente por el nivel de ingreso económico de la población, sino por cuanto ha mejorado su calidad de vida”²

La comunicación aporta con el nivel subjetivo del desarrollo. Se encarga de la cuestión ideológica del desarrollo. No aporta en lo material, sino en el nivel del imaginario, del cambio de conciencia, de la participación, de la democracia, de la interactividad.

¹ CONTRERAS, Adalid, “Imágenes e imaginarios de la comunicación – desarrollo”, Ediciones CIESPAL, 2000, p. 17.

² LOPEZ VIGIL, Ignacio, “*Manual Urgente para Radialistas apasionados*”, Editorial Quipus-CIESPAL, tercera edición, Quito, 2004, p. 548-549.

Y uno de los elementos fundamentales que componen estas cuestiones de democratización de la comunicación y el desarrollo es la cultura. La cultura es un componente básico dentro de estas propuestas, pues se considera que solo a través del conocimiento, respeto y uso de aspectos inherentes a las mismas comunidades que intervienen en estos procesos, en todas sus dimensiones culturales, se pueden elaborar y ejecutar propuestas que signifiquen un verdadero desarrollo integral de su gente.

La identidad constituye un tema clave para trabajarlo desde la comunicación, en especial porque las ofertas desde afuera son tan fuertes a nivel de inversión y propósito, que se hacen necesarias propuestas que contrarresten esta forma de dominación ideológica, que pretenden homogenizar actitudes, gustos y pensamientos en nombre del capital.

El trabajo que se presenta a continuación fue pensado en estas bases. Se busca un producto comunicativo que responda a las necesidades de una sociedad ecuatoriana rica en manifestaciones culturales y artísticas, pero escasa de propuestas que valoren y promuevan el conocimiento y difusión de las diferentes culturas que habitan en el Ecuador. Y la música, que constituye una de las muestras más fieles de las formas culturales de los pueblos, es sin duda un objeto cultural lleno de elementos simbólicos que no solo reúne sonidos y ritmos, sino también tradiciones, ceremonias, rituales, danzas, vestuario, instrumentos musicales, creencias, religiosidad, etc.

La importancia de esta iniciativa radica en esta visión. La música como huella, herencia, legado, como narradora de un pasado y un presente en constante intercambio, y como representante de la identidad verdadera de los pueblos. Pero la música Para la Juventud, para la gente más propensa a la influencia del gran mercado de lo “artístico”, un “arte” desechable sin ningún valor cultural, sino tan solo moda, inmediatez, instinto. En contra de estas grandes industrias culturales va este trabajo, porque creemos firmemente en que la gente joven espera algo más de la vida que copiar estilos ajenos y unirse sin criterio ni opinión al sistema.

“Identidades Musicales Ecuatorianas” es un proyecto de comunicación y desarrollo que tiene por objetivo diseñar una serie de diez programas radiales juveniles que podrán ser transmitidos en cualquier radio de la ciudad de Quito, pregrabado o en vivo, para la difusión de investigaciones sobre los ritmos musicales ecuatorianos y de esta manera, contribuir a la revalorización y conocimiento de las culturas musicales ecuatorianas.

Dentro de la gestión de este proyecto, se efectuaron minuciosas investigaciones sobre comunicación, desarrollo y cultura, así como también los elementos esenciales de la radio para el diseño del programa. Gracias a ello, los dos primeros capítulos presentados en este informe contienen toda la información compilada sobre estos temas. Pero lo más importante que se logró recopilar durante la ejecución de este proyecto fue la información sobre la música ecuatoriana. El tercer capítulo de este trabajo cuenta con un documento que incluye explicaciones históricas, sociales y musicales de los ritmos musicales ecuatorianos más importantes de a) la música indígena: yumbo, dänzate, yaraví, sanjuanito, carnaval y la Amazonía; b) la música negra: arrullos, alabaos, chigualos, la marimba, la bomba, y la banda mocha; y c) la música mestiza: alza que te han visto, albazo, aire típico, tonada, cachullapi, saltashpa, pasacalle, pasillo, música montubia, y el amorfino. Este documento en particular fue la base para la ejecución de las siguientes fases del proyecto.

Después de esto, se procedió al diseño de la serie y la producción del primer programa de la serie como programa piloto. El formato del programa radial es el de radio revista musical, con una duración de 45 minutos. Cada programa fue diseñado para contar con información detallada sobre cada ritmo musical, la cual se reparte en las diferentes secciones del programa: *“Presentación”*, donde los locutores presentan el género que va a ser tratado durante todo el programa; *“Tushuc, el cuentacuentos”*, sección en la que se presenta la historia del género musical y características sociales; *“Abre tus orejas”*, una sección para conocer más a fondo el ritmo en su aspecto formal musical, y *“Los duros”*, la sección en donde se presentan a los principales exponentes del género musical, los compositores ecuatorianos y la actualidad del

ritmo. Todo esto, transmitido en un programa de radio ameno y divertido, con notas curiosas, chistes, alegría y música.

El programa piloto elaborado fue el de “El Pasillo”, que constituía el tema del primer programa radial dentro de la matriz de contenidos de la serie, y fue producido satisfactoriamente gracias a la gestión con varios contactos del medio.

Finalmente, como la aspiración de este proyecto es abrirse un espacio en el medio para su propagación, así como también contar con el apoyo de varias instituciones culturales para dar al producto un soporte técnico y económico, se ha dedicado una parte de este trabajo a las posibles técnicas de mercadeo y difusión que se usarían para la implementación de este proyecto a nivel local.

Este trabajo pretende crear una nueva forma de hacer radio, una comunicación encaminada al respeto, al conocimiento y a la valorización de la cultura musical ecuatoriana por un lado, y la inclusión real de la juventud por otro, dentro de una propuesta hecha con y para ellas y ellos. Esta fusión (música ecuatoriana, juventud y radio) no existe en el dial actual y por ello se cree valiosísima esta iniciativa en el campo académico porque permitirá explotar de diferentes y nuevas maneras el lenguaje radial y las cuestiones comunicativas e identitarias, lo que constituirá un gran aporte al tema de la radiodifusión, intentando rescatar, de alguna manera, el sentido y la naturaleza educadora y reivindicativa de la radio en el Ecuador.

CAPÍTULO I:

**COMUNICACIÓN, DESARROLLO Y
CULTURA**

1.1 INTRODUCCIÓN

La comunicación existe desde que existe el hombre, en su descubrimiento del mundo, en su interacción con la naturaleza, en su lucha por la supervivencia, y después, en su construcción de su ser racional y su ser social. Pero el interés profundo por el estudio de los fenómenos de la comunicación no interesan a la sociedad sino hasta finales del siglo XIX, cuando el progreso industrial acelerado, el crecimiento desmedido de las ciudades y su población, y la nueva configuración política y social de los estados producen una sociedad llena de dudas, contradicciones,... y lucha por el poder.

Se hace necesaria una ardua y profunda investigación sobre los fenómenos de la comunicación cuando los medios de información aparecen en la escena global como verdaderas máquinas de influencia y control. Y después, cuando a ellos se les acaban las armas, vuelve a abrirse la discusión en torno a los procesos comunicativos sociales, ya no vistos como algo maquinado, objetivo, verificable, sino como un real intercambio entre sujetos, seres humanos llenos de subjetividades, dudas y seguridades. La cultura entra en el campo de la comunicación para descubrir nuevos caminos teóricos, necesarios para la generación de nuevas propuestas vinculadas, ya no con el crecimiento material de la sociedad, sino con el desarrollo integral.

En el primer capítulo de este trabajo se presenta un acercamiento a todo el transcurso que la comunicación, como objeto de estudio, ha vivido durante largos siglos. En la primera parte se realiza una breve reseña histórica de hechos que marcaron la historia del hombre y su capacidad de comunicarse con otras culturas. Se cita a la Antigua Grecia, la Edad media, la Edad Moderna, etc.; en la segunda parte definimos a las cuatro corrientes más importantes del siglo XX que han teorizado en torno a la comunicación: el Funcionalismo, el Estructuralismo, la Teoría Crítica, y las Corrientes Latinoamericanas. En la tercera parte se presenta el concepto de desarrollo y sus teorías para después vincularlo con la comunicación y los modelos que surgen a partir de la unión de estos dos conceptos. Finalmente, se resume algunos conceptos básicos de cultura, identidad y diversidad cultural, pues para este

trabajo es de suma importancia vincular estos tres elementos (comunicación, desarrollo e identidad).

En cuanto a la parte técnica, para la elaboración de este capítulo fue necesaria una ardua revisión bibliográfica de una serie de autores, especialmente latinoamericanos y ecuatorianos, para tener una base teórica firme y fidedigna para la elaboración del producto en cuestión. Además, se realizaron conversaciones y entrevistas informales con profesores y profesionales de la comunicación y la cultura para la discusión de dudas o vacíos que surgían durante la lectura de todo el material bibliográfico.

1.2 ANTECEDENTES DE LA COMUNICACIÓN

Durante la Prehistoria, el instinto de supervivencia del ser humano crea en él la necesidad de relacionarse con su par y protegerse del entorno. Así surgen los primeros lenguajes. Sin embargo, el registro de estos lenguajes no se da sino hasta miles de años después.

En la antigüedad, grandes civilizaciones se desenvuelven alrededor de todo el mundo, y desarrollan distintas formas de escritura para registrar sucesos y conocimientos importantes. Pictogramas en un primer momento, y después ideogramas, jeroglíficos y la escritura cuneiforme aparecen en los Imperios de Egipto, India y China. La primera forma de escritura se genera en la antigua Mesopotamia hace más de 7.000 años atrás como *“un sistema de control para conservar los datos que interesaban al rey y a su gobierno: los impuestos, las transacciones comerciales, etc.”*³ Y desde ese momento, aparecen los libros sagrados, los libros de ciencia y las primeras obras literarias.

Sin embargo, el primer alfabeto es inventado por los fenicios. Gracias a sus grandes actividades mercantiles, crean un alfabeto fonético de veintidós consonantes

³ LA ENCICLOPEDIA DEL ESTUDIANTE, HISTORIA UNIVERSAL, Tomo 2, Editorial Santillana, 1ra edición, , Buenos Aires, 2006, p. 37.

para llevar un registro ordenado de sus mercancías y cuentas. Más tarde, los griegos le agregan las vocales. Esta forma de escritura constituye una herencia fundamental para la cultura occidental y la formación de sus lenguas.

Por otro lado, en la antigua Grecia, Sócrates y Platón ya concibieron al diálogo como una manera de encontrar la verdad. Y Aristóteles es el primero en plantear el tema de la persuasión mediante sus escritos de *La Retórica*.

Durante toda la Edad Media, la producción intelectual fue duramente reprimida por la iglesia católica, siendo los clérigos e hijos de feudales los únicos propietarios, y por ende productores, del saber y de la “cultura”. Sin embargo, la creación de las universidades y escuelas, además del surgimiento de las ciudades, el intercambio de mercancías y, gracias a ello, el encuentro entre culturas, forja la inevitable caída de la época medieval, y de la mayoría de sus vicios, para dar paso a la Edad Moderna.

Desde este momento, toda la humanidad se dispara hacia un avance material, técnico y tecnológico como en ningún otro momento hasta ese entonces en la historia occidental. A partir del siglo XV, grandes exploraciones, importantes descubrimientos, avances científicos, invenciones, etc., dan inicio a la Era Moderna, marcada en lo socioeconómico por el desarrollo de las ciudades de la nueva clase dominante, la burguesía, y el advenimiento del modelo económico que dominaría, y domina hasta nuestros días, todas las relaciones mundiales: el capitalismo.

Momentos claves, que atañen directamente a la comunicación, se dieron durante este período: descubrimiento de la imprenta y el papel, acondicionamiento de caminos y transportes fluviales para facilitar el intercambio, movimientos culturales de rescate del ser humano como centro del quehacer artístico e intelectual, la razón en remplazo del dogma como única herramienta para encontrar la verdad, desarrollo de las ciudades, entre otros.

Y más luego, en el siglo XVIII, se da la Revolución Industrial, que representa el hecho más trascendente dentro del desarrollo del sistema capitalista, y que también constituye el inicio de un nuevo período histórico, la Edad Contemporánea, en la cual surgen definitivamente las concepciones sobre comunicación, información, redes, y su importancia dentro de este nuevo contexto mundial.

La comunicación, desde este punto, empieza a ser concebida como una herramienta indispensable en el desarrollo de los pueblos, y entendida desde una noción instrumental de expansión y construcción de redes físicas que permitan la fluidez de la información en el menor tiempo posible.

Como lo afirman Armand y Mishell Matelart, el siglo XIX fue *“el siglo de la invención de sistemas técnicos de base de la comunicación y del principio del libre cambio (...) La noción de comunicación, centrada primero en la cuestión de las redes físicas y proyectada en el corazón mismo de la ideología de progreso, ha abarcado al final del siglo la gestión de multitudes humanas.”*⁴

Durante este período se da la producción a gran escala de carreteras, sistemas de interconexión entre poblaciones (ferrocarriles), y la máquina a vapor como el inicio de un sinnúmero de invenciones para la integración de la sociedad industrial: transportes, el telégrafo, la electricidad, la radio, el teléfono, y más adelante, la fotografía, el cine y la televisión, además del surgimiento de periódicos y revistas.

1.3 COMUNICACIÓN Y SUS CORRIENTES TEÓRICAS

Ahora bien, se citaron todos estos antecedentes para llegar a un punto, al inicio de los estudios propiamente dichos sobre la comunicación y sus procesos. Y es precisamente en el siglo XIX que las discusiones sobre la noción de comunicación comienzan, acompañadas de una serie de reflexiones en torno a las ciencias sociales

⁴ MATTELART, ARMAND Y MICHELE, “Historia de las teorías de la comunicación”, Editorial Paidós, Buenos Aires, 1997, p. 13.

y la necesidad de teorizarlas ante los rápidos y violentos cambios que experimenta la nueva sociedad industrial y postindustrial en este nuevo período.

La primera noción de comunicación aparece asociada al crecimiento y la opulencia que se experimentaba en Europa a raíz de la Revolución Industrial. La comunicación fue entendida como la capacidad de un Estado de poseer vías fluviales, marítimas y terrestres para mantener conectada a la población (a la periferia del centro) y de esta manera permitir que el comercio se extienda y se expanda.

Como lo afirma Mattelart: *“Fieles al postulado de la Ilustración, según la cual el intercambio tiene un poder creador, (los fisiócratas) proclaman la necesidad (...) de liberar los flujos de bienes y de mano de obra, y de llevar a cabo una política de construcción y mantenimiento de las vías de comunicación”*⁵

Las cuestiones de la comunicación estaban profundamente ligadas a su aspecto técnico y a su capacidad de servir como vehículo de progreso para las naciones. Sin embargo, en 1776, Adam Smith escribe su famoso libro *“Ensayo sobre la naturaleza y las causas de la riqueza de las naciones”*, en el cual sistematiza y le da bases científicas a la acumulación del capital como sinónimo de progreso y a la división del trabajo como herramienta para abrir los mercados, fomentar la especialización, y de esta manera, lograr el bienestar social.

Estos estudios nos interesan, en la medida de que constituyeron momentos claves para el apareamiento la nueva sociedad industrial, de la categorización de las masas, y con ello, el adivoramiento de las primeras corrientes teóricas de las que surgirían los estudios en cuanto a la comunicación se refiere:

“Con el distanciamiento necesario que da el tiempo, tres han sido los paradigmas que de una manera global se han acercado a la comunicación entendiéndola como fenómeno psicosocial: el funcional-conductismo – paradigma procedente de la psicología y de la sociología - , la teoría crítica – a su vez paradigma de la filosofía – , y, por último, el estructuralismo – síntesis entre antropología, lingüística y filosofía – componen el panorama desde el que

⁵ Íbidem, p. 14.

es posible dar cuenta del estudio contemporáneo de la teoría de la comunicación.”⁶

Hubo tres paradigmas que dominaron el estudio de las ciencias sociales desde el siglo XIX y que fueron desarrollados ampliamente durante todo el siglo siguiente. Estos fueron: el funcionalismo (paradigma norteamericano), el estructuralismo y la teoría crítica (corrientes europeas).

1.3.1 FUNCIONALISMO

En Norteamérica, surge una corriente de pensamiento que abarcará todos los estudios generados por sus científicos en las ciencias sociales: psicología, sociología, historia y comunicación. Esta corriente se deriva de todos los procesos sociales que vivió este subcontinente desde el momento de su colonización hasta conseguir su independencia en 1776. Como lo explica Blanca Muñoz:

“El ascenso de una clase social formada por emigrantes sin unos marcos de referencia culturales homogéneos, pero con un sentido de la vida basado en la acción y en la voluntad, fundamenta su cosmovisión sobre un realismo que rehúye cualquier tipo de complicación metafísica o metacrítica a la manera europea.”⁷

Surge así, desde el pragmatismo, realismo y empirismo de varios campos científicos norteamericanos, el paradigma funcionalista, que abarca el desarrollo de grandes teorías sociales, y sobre todo, la formación de la primera teoría de la comunicación que dominaría los estudios y modelos de comunicación hasta después de la Segunda Guerra Mundial.

Este paradigma se basa en algunos postulados. En primer lugar, desde la sociología funcionalista, la sociedad es entendida como un organismo, como un conjunto de órganos que cumplen funciones específicas para el correcto funcionamiento de todo este sistema. Dentro de esta teorización sobre la sociedad aparecen términos que luego se usarán en el desarrollo de la teoría de la información: función – disfunción, equilibrio, entre otros.

⁶ MUÑOZ, BLANCA, “*Cultura y comunicación, introducción a las teorías contemporáneas*”, Editorial Barcanova, Barcelona, 1989, p. 22.

⁷ *Ibidem*, p. 25.

Si este organismo está compuesto de órganos con funciones determinadas y delimitadas, la comunicación es uno de esos órganos, que cumple cuatro funciones en la sociedad: a) la vigilancia del entorno, b) la puesta en relación de los componentes de la sociedad para producir una respuesta al entorno, c) la transmisión de la herencia social, y d) el entretenimiento.

La psicología conductista también aporta con términos y bases científicas para crear el primer modelo de comunicación. Conceptos como el de estímulo – respuesta, o los estudios de la conducta colectiva (estadística moral, el hombre medio, la psicología colectiva) guiarán los primeros pasos de la teoría de la comunicación.

Dentro de este contexto, más todos los estudios estadísticos que se hicieron después de la primera guerra mundial con respecto a los medios de comunicación y su marcada influencia en la sociedad, inician los primeros trabajos dedicados exclusivamente a la comunicación con el estadounidense Harold Lasswell.

El tema inicia con su libro “Técnicas de Propaganda en la Guerra mundial” (1927). Para Lasswell, la cuestión de la propaganda es fundamental para llevar adelante un sistema democrático, pues afirma que ésta, a diferencia de la violencia, la corrupción y otras formas de gobierno, es más económica y con mejores resultados. Además, afirma que los medios de difusión constituyen instrumentos indispensables para la apegos de las masas. Lasswell le da un poder extremado a los medios de información, que según él, actúan como una aguja hipodérmica en los individuos, y les produce efectos indiferenciados.

Pero el postulado más importante de Harold Lasswell lo revela en 1948. Diseña el primer modelo de investigación comunicativo que proveerá a la comunicación de un marco conceptual de gran importancia. El modelo, o

fórmula, es la siguiente: ¿Quién? ¿Dice qué? ¿Por qué canal? ¿A quién? ¿Con qué efecto? Dentro de los campos de investigación de estas preguntas se encuentran: ¿Quién?: análisis de control, ¿Dice qué?: análisis de contenido, ¿Por qué canal?: análisis de medios, ¿A quién?: análisis de audiencias, y ¿Con qué efecto?: análisis de efectos; los cuales constituirán un completo sistema de estudio de los medios de comunicación. Sin embargo, para los funcionalistas, lo que más priorizaron en su estudio de la comunicación fue el análisis de efectos y de contenido.

De igual manera, en el mismo año, Claude Shannon y su teoría de la información hacen su apareamiento, queriendo darle a los estudios de la comunicación, bases sobre las ciencias exactas (matemáticas y cibernética) y de esta manera, darles un significado calculable:

“Shannon propone un esquema del sistema general de comunicación. El problema de la comunicación consiste, en su opinión, en reproducir en un punto dado, de forma exacta o aproximada, un mensaje seleccionado en otro punto. En este esquema lineal en el que los polos definen un origen y señalan un final, la comunicación se basa en la cadena de los siguientes elementos constitutivos: la fuente (...), el codificador (...), el mensaje (...), el canal (...), el descodificador (...) y el destino (...)”.⁸

La fuente constituye el productor del mensaje y es quien posee la información; el codificador es el emisor; el mensaje es la información convertida en signos para el entendimiento del receptor; el canal es el medio que se usa para transportar los signos; el descodificador es el receptor; y el destino es a quien va dirigido el mensaje. A este esquema, Shannon agrega la cuestión del ruido como perturbaciones aleatorias dentro de este proceso y la medición y eficacia de la comunicación dependerá del control y si es posible eliminación del ruido dentro de este sistema.

Este modelo telefónico de la información fue ampliándose aún más con aportes. Sin embargo fue duramente criticado por no tomar en cuenta el sentido

⁸ Íbidem, p. 38.

que da el destinatario a los signos recibidos, por un lado, ni la intención del emisor al enviar dichos mensajes, por otro.

Todos estos estudiosos nunca se cuestionaron la visión instrumentalista que manejaban de la comunicación, en la cual todo debía ser medible, cuantificable, verificable en las encuestas, en los sondeos y en la opinión pública, y servir al mantenimiento del orden social establecido. Más bien dicho, el paradigma funcionalista no podía ir más allá de esta consideración (medios de comunicación como instrumentos de democracia) porque atentaría contra sus mismas bases. Como lo dice Armand Mattelart:

“La sociología funcionalista consideraba a los medios de comunicación (...) como mecanismos decisivos de la regulación de la sociedad y, en este contexto, no podía sino defender una teoría acorde con la reproducción de los valores del sistema social, del estado de cosas existentes.”⁹

Y es que su misma concepción pragmática convirtió a este paradigma en un camino peligroso y cerrado para seguir. Sus estudios, centrados solo en la propaganda y en mejorar las técnicas de persuasión comenzaron a ser cuestionados por las escuelas europeas, que, con otras bases teóricas e históricas, abrieron la discusión en torno a la peligrosidad de esta visión de la comunicación, y con ello, el surgimiento de términos como la industria cultural, la alienación de las masas, la importancia del lenguaje, del signo y de su conocimiento en los procesos comunicativos, entre otros temas, que dieron lugar al aparecimiento de dos paradigmas más desde donde se procuraría entender y teorizar a las ciencias de la comunicación (y a las ciencias sociales).

1.3.2 TEORÍA CRÍTICA

Si para los norteamericanos, el camino indicado para encontrar la verdad constituía la praxis, por toda su idea del mundo y su concepción práctica y empírica de las cosas, de ver e interpretar la realidad según lo que es, objetiva y cuantitativamente, para los europeos, su tradición teórica les abrió otras posibilidades

⁹MATTELART, ARMAND Y MICHELE, op. cit., p. 51.

de interpretación de los hechos que comenzaban a darse en el siglo XX, posibilidades que partían desde la dialéctica de Hegel hasta las teorías freudomarxianas de Marcuse, proponiendo una visión crítica de la realidad, asegurando que la inmediatez y el sentido común (usado por el funcionalismo y sus escuelas) no lograban dar una versión acertada a lo real.

Como lo explica Blanca Muñoz, para los críticos *“la inmediatez de la conciencia se atiene a los datos percibidos, a los sentidos, pero no trasciende la relación que en la realidad existe entre ella misma y lo racional”*¹⁰. El punto era darle al estudio de las ciencias sociales una base teórica más sólida en lo filosófico y más coherente con la realidad de la nueva sociedad postindustrial.

Estos teóricos, al fin, empezaron a cuestionarse realmente lo que estaba pasando con la sociedad industrial avanzada, y aún más, sometieron a duros exámenes los mecanismos de los que hacía uso el sistema económico dominante para mantenerse y perdurar en el tiempo. Uno de ellos, el uso instrumental que le daban a los medios de comunicación y la aparición de la industria cultural como el mecanismo más poderoso y efectivo del sistema para perpetuar su poder y homogenizar a la población para el buen desarrollo del libre mercado capitalista.

Y la cuestión crítica también constituye una herencia teórica, pues es la característica del pensamiento europeo, desde siglos pasados, *“la desobediencia a la tradición, la ruptura con lo admitido como `real`”*. Y toda esta línea fue desarrollada en la Escuela de Frankfurt en Alemania. En ella se abre un Instituto de Investigación Social, con orientación marxista, teniendo como objetos de estudio iniciales a la economía capitalista y la historia del movimiento obrero.

Su ambición fue el unir a Hegel, Marx y Freud para generar una teoría social. Sin embargo, después de su exilio a los Estados Unidos por la dictadura hitleriana, sus trabajos fueron centrándose cada vez más en la observación del sistema capitalista y de la civilización racional – técnica que éste generaba, así como también

¹⁰ MUÑOZ, BLANCA, op. Cit., p. 106.

el estudio intenso y crítico (freudomarxista) de los mass media y la cultura convertida en mercancía por estos. Los representantes más importantes de esta escuela son: Max Horkheimer, Theodor Adorno, Herbert Marcuse, Jurgen Habermas, entre otros.

La escuela se abrió en 1924 y el primer objetivo del análisis crítico fueron las llamadas “*superestructuras ideológicas*” que constituían las nuevas formas culturales y simbólicas de dominación. La idea era definir el tipo de modelo cultural que se está elaborando en las nuevas sociedades postindustriales.

Para ellos, este modelo poseía características definidas, como por ejemplo: la conversión de la conciencia humana en mercancía, la creación y recreación de una ideología que va a abarcar todos los niveles de lo social y cultural y que responde a un único principio: el del consumo, la constitución de los mass media como su piedra angular en cuanto se convierten en núcleo de su transmisión, entre otras características, las cuales van a ser los principios para la elaboración de importantes estudios críticos¹¹.

La industria cultural, una de las aportaciones más importantes de la Escuela de Frankfurt, es la base sobre la cual se construye el discurso crítico. En él se describen los procesos de estandarización, comercialización, producción, serialización, entre otros, que vive la cultura en esos momentos, llevándola a convertirse en mercancía. Frente a esto, los bienes culturales de una sociedad no son más que artículos intercambiables, comerciales y desechables que poseen un par de fines: la rentabilidad económica y el control social.

El asunto de la cultura, convertida en mercancía, generó muchos estudios psicológicos con respecto a las consecuencias que atraía este fenómeno. La acción de elaborar la cultura como objeto y como producto, no solo alteraba la estructura de la creación real de la cultura en las poblaciones, sino que también constituía un

¹¹ “Dialéctica del Iluminismo”, “La teoría de la pseudocultura”, “El hombre unidimensional”, “Televisión y cultura de masas”, “La industria de la cultura”, “La personalidad autoritaria”, entre los más destacados. BUSCAR AÑOS...

elemento alienador, de dominación y homogenización de pensamiento y obra. Además, como lo afirma Mattelart: “*la transformación del acto cultural en un valor destruye su capacidad crítica y disuelve en él las huellas de una experiencia auténtica.*”¹² A esta mutación de la estructura cultural fue denominada por Horkheimer y Adorno como *pseudocultura*. Y las características de la pseudocultura son las siguientes: fragmentación de contenidos, uniformidad de mensajes, homogenización de los públicos, la selección de valores, la moral del éxito y el autoritarismo.

La fragmentación de mensajes significa la simplificación de contenidos que los medios de comunicación usarán para producir un impacto persuasivo directo en las audiencias. Mientras más simples, repetitivos, superficiales y redundantes sean los mensajes, más banales y dispersas son las capacidades comprensivas del receptor:

“La fragmentación de los mensajes de la comunicación de masas impide llegar a una síntesis o a tipos de explicaciones de corte racional. Así, la sucesión de géneros – telefilmes, concursos, noticiarios, etc. – provocan efectos persuasivos sobre la psicología social en cuanto que el receptor recibe por un lado, más información de la que puede asimilar, y por otro la asimila acríticamente”¹³

A esto se sumará la uniformidad de mensajes, que constituye la poca variación que hay en los detalles de los mensajes, creando una ilusión de variedad para el consumo, pero teniendo en el fondo los mismos principios e imponiendo los valores de la sociedad dominante. El fin de esta uniformidad de mensajes es la adaptación de los gustos a los imperativos de la industria. Con ellos, los públicos se homogenizan y se abaratan los procesos de producción de la cultura.

En cuanto a la selección de valores, para la pseudocultura no todos los valores son rentables. En este sentido, la industria cultural selecciona temáticas para sus producciones acorde con las necesidades del mercado y los imperativos de la ideología, prefigurando los mismos estereotipos en diversas opciones de programas.

¹² Íbidem, p. 54.

¹³ MUÑOZ, BLANCA, op. Cit., p. 130.

De esta manera, se desarrollan y delimitan los estatus, los roles, e incluso los prejuicios, que requiera el momento productivo e ideológico imperante.

Frente a esto, la moral del éxito se convierte en el fundamento pseudocultural determinante. El objetivo de toda persona será la posibilidad de sobresalir de entre los demás, creando una competitividad colectiva que se derivará en muchos tipos de agresión. Y uno de los modelos más evidentes de la moral del éxito será el deporte, pues este refleja el sistema de la competencia, la violencia y agresividad derivados de esta moral. Además, Marcuse reflexiona también sobre la agresividad como práctica comunicativa en la sociedad postindustrial. De aquí se deriva la crítica a la publicidad e información en los medios de comunicación de masas, que se configuran sobre la agresividad de la repetición: repetición de comerciales con mismos textos, mismas imágenes, mismos programas, mismos discursos políticos, etc. Y lo más interesante de este análisis de Marcuse es su definición del impacto de esta agresión en los públicos:

“Hitler conocía bien la función extrema de repetición: la mayor mentira, repetida con suficiente frecuencia, puede ser aceptada como cierta. Aún en su utilización menos extrema, la repetición constante impuesta a audiencias más o menos sojuzgadas puede ser destructiva: destruyendo la autonomía mental, la libertad de pensamiento, la responsabilidad y, conduciendo a la inercia, la sumisión y la renuncia a cambiar.”¹⁴

Finalmente, la última característica de la pseudocultura será el autoritarismo, latente en la psicología colectiva postindustrial. Según Adorno, de la ansiedad colectiva generada por la frustración de condiciones laborales, sociales o familiares negativas se pueden derivar fenómenos de liderazgo político, o se puede encaminar esa agresividad hacia comportamientos hostiles con grupos diferentes.

Él abrió la polémica sobre la realidad de la racionalidad técnica de la civilización occidental, que crea sociedades uniformes, cerradas a un solo discurso y un solo pensamiento, una sola verdad que ha anulado el pensamiento crítico.

¹⁴ MARCUSE, HERBERT, “La agresividad en la sociedad industrial avanzada”, en MUÑOZ, BLANCA, op. Cit., p. 137.

Dentro de la teoría crítica se generó mucha literatura agitadora que ponía en hilo a toda la producción intelectual y mediática norteamericana. Y es que para los críticos, la ciencia y todo su potencial emancipador se dedicó a beneficiar a la reproducción del sistema de dominación y sometimiento.

1.3.3 ESTRUCTURALISMO

El estructuralismo es otra corriente teórica nacida en Europa, con principios similares a la escuela de Frankfurt, pero realizando sus aportaciones, no desde la crítica al sistema imperante, sino desde las teorías lingüísticas generadas a inicios del siglo XIX con el padre de la lingüística y del paradigma estructuralista, Fernandine de Saussure.

Sus principales exponentes provienen de la Escuela Francesa, siendo su principal base como ya se dice anteriormente, la obra de Fernandine de Saussure, Curso de Lingüística, sin dejar de lado la influencia que las obras de Marx y Freud aportan para la construcción de este paradigma. Sus principales exponentes son: Fernandine de Saussure, Claude Levi – Strauss, Roland Barthes, Jacques Lacan, Michel Foucault, entre otros.

Las hipótesis de esta escuela son aplicadas a varias ciencias humanas, entre las cuales se cuentan la antropología, la historia, la literatura, la psicología, y la comunicación, dando como resultado toda una serie de metodologías nuevas para estudiar a la sociedad.

Las teorías estructuralistas afirman la existencia de una estructura, en todos los niveles y campos sociales, que constituye una totalidad, y mantiene principios de autorregulación y transformación a través de sistemas y leyes.

El lenguaje es una de esas estructuras. Saussure innova el estudio del lenguaje al delimitar por un lado el objeto de estudio de la lingüística, la lengua, y por otro, realizar distinciones entre lenguaje, lengua y habla, definiendo a la lengua como una institución social y por ende, un sistema organizada de signos que codifican y

representan al lenguaje. Y su aporte más importante para la comunicación fue el binomio denotación – connotación.

1.3.4 CORRIENTES LATINOAMERICANAS

La comunicación en América Latina, desde los años cincuenta, se comenzó a desarrollar en base a la influencia del marxismo, la teoría crítica y el estructuralismo, todas escuelas europeas. Sin embargo, su sensibilidad frente a los procesos sociales lograron que sus teorías tomaran nuevos rumbos y se convirtieran en firmes defensoras de las cuestiones democratizadoras, participativas, reivindicativas y educadoras de la comunicación.

En 1959, se funda en Quito el Centro Internacional de Estudios Superiores de Comunicación para América Latina, CIESPAL, y se convirtió en uno de los centros más importantes para el desarrollo y el apoyo de investigaciones en comunicación en toda la región. En él trabajaron todos los teóricos latinoamericanos y dedicaron su labor a la investigación de la comunicación para la transformación social.

Dentro de las propuestas latinoamericanas, el modelo tradicional de comunicación (EMISOR-MEDIO-RECEPTOR) que envía mensajes del que tiene poder al que obedece, del superior al inferior, es anulado. Dicho modelo fue usado por muchos investigadores en el inicio de los trabajos de comunicación y desarrollo, hasta que, poco a poco y tras diversas propuestas fallidas, se fue llegando a algunas mejores propuestas.

Adalid Contreras, Ramiro Beltran, Daniel Prieto Castillo, entre otros teóricos, son los que construyen los nuevos paradigmas de la comunicación en América Latina.

“La comunicación-desarrollo equivale a las huellas que se tienen que dejar y que tienen que seguir provocando encuentros en función de horizontes comunes y de respuestas urgentes. Comunicación-desarrollo significa el reto de asumir la heterogeneidad como un valor articulable a la construcción de un nuevo tejido de lo colectivo, de nuevas formas de solidaridad produciendo dinámica social ligada a alguna noción de comunidad, ciertamente no estancada

en el pasado sino invadiendo el futuro. Allá, en esa proyección, la utopía sigue vigente.”¹⁵

En radio, Ramiro Beltrán es el pionero en el desarrollo de la concepción de la comunicación para el desarrollo desde los medios de masas, y Mario Kaplún, inició la línea educomunicativa, es decir, la enseñanza de los medios y su utilización para la formación del ser humano.

Éstos y varios investigadores poseían en común un compromiso con los sectores sociales más marginados, les unía el reclamo por la injusticia de la falta de equidad en las cuestiones comunicacionales en sus comunidades, eso de concentrar el poder y el derecho de comunicar en pocas manos, en los países desarrollados. Y fue ese compromiso el que les condujo a cuestionamientos del modelo comunicacional establecido y a la formulación y puesta en práctica de nuevos parámetros metodológicos, sobre todo en América Latina, aunque también tuvieron lugar en África y Asia, hasta llegar a desembocar en un nuevo paradigma.

“La democratización de la comunicación para el desarrollo no podía ser entendida solamente como ir más allá de las técnicas en el sentido de refinamiento, de acomodo a la sociedad, no. Tenía que plantear soluciones para acabar con la injusticia, que también se daba en cuanto a la comunicación porque los medios estaban acaparados por personas que trabajaban al servicio de la conservación, no del cambio- contra eso fuimos.”¹⁶

El nuevo paradigma (INTERLOCUTOR-MEDIO-INTERLOCUTOR) se centra en el trabajo conjunto de los participantes, los interlocutores, en un proceso de práctica horizontal y que contemple como eje fundamental de su esencia la apropiación tanto de los medios como de los mensajes por parte de los destinatarios implicados, con el fin de que dejen de ser eso, destinatarios, y pasen a ser los participantes del proyecto.

¹⁵ CONTRERAS, Adalid, “*Comunicación-Desarrollo para otro occidente*”, Revista electrónica Razón y Palabra, No. 18, www.razonypalabra.org.mx.

¹⁶ BELTRÁN, Ramiro, *Entrevista realizada por “La Iniciativa de Comunicación” el 5 de abril de 2006*, Red de “La iniciativa de Comunicación”, <http://www.comminit.com/es/node/67604>.

De Mario Kaplún existen valiosos trabajos con respecto al tema: El radiograma, la Educación Comunicativa, la comunicación Popular, el Dialogo entre Educadores y Comunicadores, y su más significativo, la práctica de una Radio Educativa.

Por su parte, Luis Ramiro Beltrán (Bolivia) entiende que la comunicación no se limita solamente a los medios tradicionales y sus contenidos: incluye el sistema de telecomunicaciones, el flujo de noticias, el trabajo de publicidad, los modernos métodos de la informática, el mundo editorial, la labor editorial periodística, la investigación de la comunicación, la formación de los periodistas y la comunicación institucional e interpersonal.

Jesús Martín Barbero (Colombia) es uno de los teóricos de la comunicación más importantes de América Latina. "Comunicación masiva, discurso y poder" (1978), "Comunicación Educativa y Didáctica audiovisual" (1979), entre otras. En sus estudios sobre comunicación, considera que éstos se ven permanentemente desgarrados entre una tendencia fundamentalista y otra practicista, debido a la falta de tradición académica y al tener como campo de estudio procesos estratégicos de la vida política y cultural. Barbero analiza el sentido de la formación teórica en una profesión "práctica", las estructuras sociales de sus relaciones, las lógicas de producción y las dinámicas populares.

Armand Mattelart, economista y sociólogo belga, es otro de los grandes teóricos de la comunicación en América Latina. Está adscrito a la corriente de la Teoría Crítica Social y ha producido numerosas obras, entre ellas: "La comunicación masiva en el proceso de liberación", "La cultura como empresa multinacional", "Para leer al Pato Donald" y otras. En sus propuestas para América Latina, Mattelart ve necesario producir tanto en el área de la investigación como en el de la enseñanza. En el caso de la comunicación transnacional, da gran importancia a las concepciones sobre forma y contenido de la tecnología.

1.4 COMUNICACIÓN Y DESARROLLO EN AMÉRICA LATINA

En América Latina surge la preocupación por vincular a la comunicación con los procesos de cambio y desarrollo en las poblaciones, pero no desde una óptica mediática sino más bien mediadora, que resalte el valor de la interrelación y por sobre todo, la cultura de los interlocutores. Sin embargo, en un inicio, las cuestiones del desarrollo fueron de la mano con las ideas paternalistas de encontrar el progreso en la opulencia del otro y en la imitación del poderoso. Y todas estas ideas no fueron solo ideas, se crearon verdaderas escuelas y modelos para el aprendizaje de metodologías y técnicas para el crecimiento del “subdesarrollado”, acompañadas de políticas comunicativas que legitimaban y apoyaban todo este proceso, políticas foráneas y massmediáticas, que no obtuvieron los resultados esperados.

Las propuestas, generadas en la misma región, recogieron todo un bagaje de experiencias entorno al desarrollo y la comunicación, dejando de lado toda esa visión instrumentalista de la comunicación y etnocentrista del desarrollo, y construyeron las verdaderas teorías para alcanzar el bienestar colectivo, vinculadas estrechamente con la comunicación participativa, popular y recalando la gran importancia del conocimiento de la cultura y la apropiación de los recursos y medios de comunicación por parte de la gente.

1.4.1 DEFINICIONES DE DESARROLLO Y SUS TEORÍA

El desarrollo involucra varias dimensiones de la vida social, y por esto, varios autores la han definido desde una u otra perspectiva.

La primera definición de desarrollo se dio en el contexto de las guerras mundiales. Además de toda la crisis económica mundial que se vivió en este período, el asunto ideológico tomó una forma radical y polarizada. Estados Unidos se erigió como la potencia mundial después que la guerra dejara devastada a Europa, y a su vez, la Unión Soviética también ganó su espacio en el viejo continente, convirtiéndose de esta manera en las dos naciones más poderosas del planeta.

Frente a esto, América Latina vivía sus propios procesos. Los nuevos estados nación del continente, que logran su independencia durante todo el siglo XIX, acaban con el imperio colonial español y portugués e inician una carrera para convertirse en verdaderas repúblicas. Después de varios años de luchar con esto, a inicios de siglo XX el pensamiento liberal se toma el poder en algunos países como Ecuador, Colombia, Chile, Argentina, entre otros, para lograr grandes avances en términos económicos, sociales y políticos dentro de sus naciones. Sin embargo, a escala global, Latinoamérica seguía siendo pensada como una fuente de explotación para los países del “primer mundo” y se la consideraba atrasada en términos de producción, tecnología y acceso a la información. Fue y seguía siendo la distribuidora de productos primarios con bajo consumo de las manufacturas extranjeras.

Es entonces que dentro de este panorama, surge la visión economicista del desarrollo, que se deriva en algunas teorías del desarrollo:

a. Teoría de la modernización

Su impulso se da en los años cincuenta. El surgimiento de Estados Unidos como potencia y el debilitamiento de los países europeos, así como también el aparecimiento del socialismo y el interés de los países latinoamericanos por este sistema económico es el contexto histórico en el que se plantea esta teoría.

Esta teoría se constituye en torno a los siguientes objetivos: definir las características estructurales que producen el subdesarrollo en un país, definir las causas que han dado como resultado la formación de esa estructura y la construcción de propuestas para superar el subdesarrollo.

Aparece la palabra subdesarrollo para diferenciar y dividir a las sociedades tradicionales y las modernas. Este planteamiento se basa en la teoría sociológica del despegue que Walt W. Rostow plantea en su libro “*The Stages of Economic Growth*”

en 1957: “Según Rostow, `se puede identificar todas las sociedades en sus dimensiones económicas por caber en cinco categorías: la sociedad tradicional, las pre-condiciones para el despegue, el impulso hacia la madurez y la época del alto consumo de masas`”¹⁷

Para ellos, la superación del subdesarrollo, definido como atraso de una sociedad en todos sus aspectos, se logrará a través de la adopción, o más bien dicho imitación, del sistema político y económico de las sociedades maduras o desarrolladas. Es decir, los países subdesarrollados necesariamente tendrán que atravesar cada una de las etapas propuestas por Rostow, para lograr su desarrollo. En estos términos, la esencia del desarrollo estaría en el incremento de la producción y consumo de bienes de una sociedad y solo desde ahí se mediría el desarrollo o subdesarrollo de los pueblos.

Ahora bien, esta adopción no solo constituía imitación de procesos técnicos y adquisición de objetos tecnológicos, sino que constituían toda una reconstrucción de los procesos culturales de los pueblos “subdesarrollados”. Para esta teoría, la pobreza estaba ligada a sus prácticas culturales, es decir, que la propia sociedad era la culpable de su pobreza al negarse al cambio, manteniendo ideas, creencias, tradiciones, prácticas y técnicas anticuadas y desacordes con la vida moderna. El crecimiento económico solo se podía alcanzar con el cambio cultural. Es por esto que los países desarrollados que asumieron este enfoque para construir sus políticas dieron a la transferencia de información, a la economía y la tecnología: acercar a los pueblos a medios de producción más modernos, difusión de innovaciones y conocimiento adecuado, y principalmente la transformación de actitudes que obstaculicen el cambio, una importancia absoluta.

El etnocentrismo y occidentalismo que se derivaba de este enfoque dio pautas importantes para que surja otra teoría como su antítesis: la teoría de la dependencia.

¹⁷ ROSTOW, WALT W., “Las etapas del desarrollo económico”, citado en: GUNDER FRANK, Andre, “Sociología del desarrollo y subdesarrollo de la sociología”, editorial Anagrama, Barcelona, 1971, p. 36.

b. Teoría de la dependencia

Esta orientación surge en Latinoamérica, en oposición a los postulados de la teoría de la modernización que planteaba occidente para solucionar el “subdesarrollo” en las “sociedades tradicionales”.

Varios autores latinoamericanos niegan la existencia de un desarrollo económico a través de la modernización de los países, sino que afirman que esto es más bien un modelo de dependencia, en el cual un grupo de países (el norte) se enriquece a costa de la supuesta modernización de los países en desarrollo (el sur), y que esto no es más que una nueva forma de colonización a través de la aculturización e imposición ideológica del modelo económico capitalista.

En la CEPAL se desarrollaron los primeros principios de esta teoría, sin embargo, a inicios de los sesenta, autores como Andre Gunder Frank, Raul Prebisch, Theotonio Dos Santos, Enrique Cardoso, Edelberto Torres-Rivas, y Samir Amin construyen la verdadera teoría de la dependencia. Andre Gunder afirma:

“Como sucede con la mayoría del universalismo de los países desarrollados, el universalismo teórico de su ciencia social es un pretexto y una farsa... El subdesarrollo contemporáneo es, en gran parte, el producto histórico de la economía pasada y actual... Las perspectivas históricas basadas en la experiencia pasada de los países subdesarrollados sugiere que, por el contrario, el desarrollo económico de los países subdesarrollados puede ocurrir actualmente sólo independientemente de la mayoría de esas relaciones de difusión...”¹⁸

Andre Gunder afirma que el asunto de la difusión y el desarrollo mediante el cambio cultural es una mentira, y que más bien, los hechos históricos han demostrado que mientras menos relaciones mantenga una nación con los países desarrollados logra mayor prosperidad y crecimiento a nivel económico e industrial. Muestra de ello, afirma el autor, es el caso de la gran depresión de los años treinta:

¹⁸ GUNDER FRANK, Andre, op. Cit., 102-103.

“Está claramente establecido y generalmente reconocido que el desarrollo industrial reciente más importante, especialmente de Argentina, Brasil y México, pero también de otros países como Chile, ha tenido lugar precisamente durante los períodos de las dos grandes guerras y la depresión intermedia. Gracias al consiguiente debilitamiento de los lazos comerciales y de la inversión durante esos períodos, los satélites iniciaron un crecimiento marcado de industrialización autónoma.”¹⁹..

La teoría de la dependencia usa los términos “centro” y “periferia”, en lugar de tradición-modernidad. Son cuatro tesis las que desarrollan ampliamente estos autores. La primera, los países del tercer mundo necesitan subordinarse ante las naciones centrales para obtener desarrollo, en cambio estas naciones son independientes. Segunda y tercera, como ya se dijo anteriormente, cuando los vínculos entre los países subdesarrollados y los desarrollados han sido débiles, ha habido crecimiento y estabilidad en las naciones consideradas tercermundistas, y a su vez, cuando estos países centrales se recuperan de la crisis y retoman los vínculos financieros y comerciales, las balanzas de pagos, la inflación e incluso su estabilidad política de los países del tercer mundo han sido negativas. Y la cuarta hipótesis radica en que las naciones que poseen más atraso a nivel industrial y tecnológico son las que más relaciones tuvieron en su pasado con el centro.

Esta teoría también fue fuertemente criticada, más que nada por su falta de evidencia empírica. Se decía que no en todos los casos sucedía lo que afirmaban, pues en Brasil o los países de Asia central el desarrollo es evidente, gracias a sus relaciones con los países del centro. Es más, se afirma que las relaciones comerciales entre países de ninguna manera son negativas, sino que por el contrario, apoyan a la transferencia tecnológica.

c. Teoría de la multiplicidad

Esta teoría surge igualmente desde Latinoamérica, pero sobre otras bases. Plantea que para el desarrollo no existe un solo camino, delimitado y cerrado, sino que es todo un proceso lleno de intercambios, convergencias y divergencias,

¹⁹ GUNDER FRANK, Andre, op. Cit., 111.

descubrimientos, etc., motivados por las propias necesidades de cada sociedad según su contexto social, político, económico y cultural.

De este modo, el desarrollo llega a convertirse en un proceso multidimensional e irrepetible en cada sociedad, que busca generar el cambio positivo de las condiciones de vida de la gente a través de la participación de todo el colectivo involucrado, pero sin tratar de imitar ni igualar a ninguna otra población, sino buscando dentro de sus propias experiencias las respuestas y estrategias para construirse en bien de toda la comunidad.

Las características puntuales de este modelo de desarrollo son las siguientes:

- Participación popular: los proyectos deben ser planificados y ejecutados por la gente y para la gente.
- Planificación endógena: cada grupo de personas deben definir visiones, misiones, valores, incertidumbres, fortalezas, etc., y desde el interior de su sociedad.
- Igualdad y respeto: tanto a la cultura y valores de cada sociedad, como igualdad de género y oportunidades de acceder y participar de los procesos.

1.4.2 MODELOS DE COMUNICACIÓN Y DESARROLLO

Para cada una de las teorías del desarrollo mencionadas anteriormente hubo una manera de tratar a la comunicación. Y obviamente, cada una de las formas o modelos de desarrollo tuvo una idea de uso de la comunicación para lograr sus fines.

Por esto, Beltrán y Contreras realizan una clasificación de las experiencias de comunicación y desarrollo dadas en América Latina en cuatro: a) Comunicación de Desarrollo, b) Comunicación de Apoyo al Desarrollo, c) Comunicación Alternativa para el Desarrollo Democrático (R. Beltrán) y d) la Comunicación-Desarrollo o Comunicación con Desarrollo (A. Contreras).

a. Comunicación de Desarrollo

Esta visión de la comunicación se deriva de la teoría de la modernización del desarrollo. Este proceso tuvo una concepción difusionista de la comunicación. La función de la comunicación era la transferencia de información de los países desarrollados a los países pobres para mejorar su nivel de vida. Y esta premisa fue legitimada por las investigaciones norteamericanas sobre comunicación (funcionalismo). Medios masivos enviando flujos de información adecuados y manejo de mensajes persuasivos para provocar cambios, infundir valores, creencias nuevas, mostrar la gran sociedad libre y sus bondades, y de esta manera generar el cambio social para propiciar condiciones que favorezcan el paso de las sociedades tradicionales a la modernización.

Dentro de este modelo, la comunicación era una sirviente del desarrollo económico y debía lograr persuadir a la gente en temas como lo positivo del progreso, el consumo y la innovación tecnológica. Es por esto que los medios masivos son su principal estrategia, como lo afirma R. Beltrán: *“La comunicación de desarrollo entiende que “los medios masivos de comunicación tienen la capacidad de crear una atmósfera pública favorable al cambio, la que se considera indispensable para la modernización de sociedades tradicionales por medio del progreso tecnológico y el crecimiento económico”²⁰”*.

Obviamente, dado su carácter autoritario, unidireccional y etnocentrista, este modelo fue fuertemente cuestionado, en especial por los teóricos latinoamericanos que construyeron propuestas en base a la teoría de la dependencia.

b. Comunicación de Apoyo al Desarrollo

Esta tipología responde, en cambio, a la teoría de la dependencia. Como se dijo anteriormente, se criticaron de gran manera los mecanismos utilizados por los grandes monopolios de la información, por su oscura tendencia homogenizadora e

²⁰ BELTRAN, LUIS R., “Comunicación para el desarrollo”, en CONTRERAS, ADALID, “Imágenes e Imaginarios de la comunicación-desarrollo”, Editorial Quipus, CIESPAL, Quito, 2000, p. 19.

impositiva. Es por esto que se propone desde esta concepción una nueva función de la comunicación en los procesos de desarrollo de las sociedades.

La comunicación debe estar al servicio del desarrollo, como herramienta de acción. Es por esto que debe ser planificada y organizada en base a metas y objetivos que las comunidades delimiten de acuerdo a sus necesidades. Para esto, la población debía estar capacitada para elaborar sus propios materiales y hacer uso de las técnicas de comunicación en la construcción de sus propuestas educativas para diversos fines: agricultura, educación, salud, nutrición, etc.

Beltrán define así a esta tipología: *“la comunicación planificada y organizada -sea o no masiva- es un instrumento clave para el logro de las metas prácticas de instituciones y proyectos específicos que buscan el desarrollo”*²¹

Esta concepción instrumentalizada de la comunicación obtuvo críticas en la medida en que fue subestimada y reducida a mera herramienta para el cambio, sin jugar un verdadero papel protagónico como agente real de mejoramiento de la calidad de vida de la población en las cuestiones políticas y participativas, de reivindicaciones y construcciones propias.

c. Comunicación Alternativa para el Desarrollo Democrático

Contreras describe a este modelo como *“una tendencia en la que la comunicación se hace objeto y sujeto de los cambios provocando la participación protagónica de la ciudadanía”*²². Es un modelo que surge de las luchas sociales. Los marginados de la participación política, mujeres, indígenas, campesinos, etc., inician un proceso de concientización y crítica de los desequilibrios internacionales del flujo de información, creando sus propios mecanismos de información a través de radios y televisiones populares.

²¹ CONTRERAS, ADALID, op. Cit., p. 20.

²² CONTRERAS, ADALID, op. Cit., p. 20.

Beltrán define a esta corriente como un proceso de expansión y equilibrio del acceso y participación de la gente en la comunicación, tanto a niveles masivos como interpersonales de base, que pueda asegurar tanto beneficios materiales como la justicia social, la libertad y la participación política de la mayoría.²³

Se habla de la descolonización de la información y la creación de un nuevo orden mundial de la comunicación y la información, para contrarrestar la dependencia cultural de los pueblos con grandes fuentes extranjeras manejando la información y programación mediática.

Dentro de este modelo, las relaciones entre comunicación y desarrollo son equitativas e interdependientes, ya que no se puede hablar de verdadero desarrollo sin comunicación y viceversa.

d. Comunicación- Desarrollo o Comunicación con Desarrollo

Este modelo lo añadió Contreras a los propuestos por Beltrán. El autor introduce la importancia del quehacer cotidiano dentro de los procesos de desarrollo comunitario. Las mediaciones y los aspectos culturales juegan un papel muy importante en la apropiación y uso de mensajes así como también en la construcción de éstos. El autor reconceptualiza la comunicación – desarrollo desde la cultura. Incorpora en el desarrollo los procesos culturales, que se traduce en reivindicaciones políticas, incluyendo en estos proyectos, temas como la sexualidad, la ecología, los derechos humanos, la educación, las drogas, etc., yendo más allá de mejorar las condiciones materiales y sociales de la gente. Y la comunicación.

“Las concepciones sobre la comunicación abren su espacio de realización destrampándola de los límites de los medios para ubicarla en el espesor profundo de la cultura. Se hace comunicación-desarrollo desde un lugar situado, desde el lugar donde se enuncia la palabra, que es el lugar del sujeto,

²³ CONTRERAS, ADALID, op. Cit., p. 20-21.

tomando distancia desde la revelación del "aura" que sugiere Benjamín, o desde la apropiación crítica desafiada por Freire".²⁴

La comunicación se convierte en eje central de los proyectos de desarrollo. Los medios masivos pasan a un segundo plano para dar paso a los medios de información tradicionales locales y los canales de comunicación interpersonales para estar en contacto con la gente de manera directa y personal y tomando en cuenta sus valores y su cultura.

Es muy importante para este trabajo distinguir estas corrientes de desarrollo y comunicación en la medida en que el planteamiento de este proyecto, al igual que los aspectos meramente comunicacionales o mediáticos, se interesa por conjugar los elementos culturales, sociales y formales de la música ecuatoriana en un producto radial, tomando en cuenta muchos más elementos que los programas tradicionales de música nacional, como por ejemplo origen de la música que se va a escuchar, variedad, biografías de los compositores, anécdotas, formas musicales, explicaciones teóricas sencillas, socio dramas, etc., que realmente será un aporte a la identidad ecuatoriana. Además, el programa se construirá dentro de un proceso de investigación con gente entendida en el tema y personas vinculadas con la música ecuatoriana, lo cual constituirá una experiencia de comunicación – desarrollo.

1.5. CONCEPTOS BÁSICOS DE LA CULTURA

Después de haber definido la comunicación, las corrientes teóricas más importantes que han dominado los estudios sobre ésta y su indisociable vinculación con el desarrollo en América Latina, este trabajo se va a centrar en las cuestiones culturales, ya que se inscribe dentro de una base de comunicación con desarrollo, y para ello es importante delimitar algunos conceptos que se han manejado dentro de la propuesta para su construcción y planificación.

²⁴ CONTRERAS, ADALID, "Comunicación-Desarrollo para otro occidente", Revista Electrónica "Razón y Palabra", <http://www.cem.itesm.mx/dacs/publicaciones/logos/anteriores/n18/18acontreras.html>

Sobre la cultura hay bastante teoría, que se ha venido erigiendo desde hace miles de años atrás. Sin embargo, la definición de cultura más acertada para la construcción de un proyecto comunicacional de desarrollo tiene que ver con una premisa básica: la cultura es una construcción social, es decir, “*una construcción específicamente humana, resultante de la acción social*”²⁵. Por ende, tal como lo afirma Patricio Guerrero, la cultura es el resultado de acciones concretas de actores concretos en momentos históricos específicos, y además constituye una herencia social:

“La cultura es esa herencia social diferente de nuestra herencia orgánica, que nos permite vivir juntos dentro de una sociedad organizada, que nos ofrece posibilidad de soluciones a nuestros problemas; conocer y predecir las conductas sociales de los otros; permite a otros saber qué pueden esperar de nosotros. La cultura hace posible interacciones sociales que dan sentido a la vida de un grupo que regulan nuestra existencia desde el momento mismo en que nacemos hasta que dejamos de ser parte de la sociedad”.²⁶

La cultura surge como un instrumento de adaptación del ser humano con respecto a la naturaleza que le rodeaba. Gracias a su capacidad de creación simbólica, logró construir todo un sistema de símbolos, signos y significaciones para poder sobrevivir y sobresalir frente a las otras especies de animales. El ser humano fue capaz de trascender y transformar la naturaleza y a sí mismo. Pero, como instrumento adaptativo, la cultura se desarrolla dentro de un grupo social dependiendo de las condiciones naturales que le rodean y por ende, existen miles de culturas, y dentro de la misma cultura, sus elementos no son estables ni homogéneos, sino que constituyen prácticas dialécticas. Y estos elementos culturales no son determinados por la naturaleza y el medio en que se desarrollan, sino que el ser humano mediante su capacidad creadora y su praxis social esbozan la cultura y le dan las formas, adecuadas o no a su entorno, que ellos consideran.

²⁵ GUERRERO, PATRICIO, “La cultura: estrategias conceptuales para comprender la identidad, la diversidad, la alteridad y la diferencia”, Editorial Abya Yala, Quito, 2002, p. 51.

²⁶ *Ibidem*, p. 51.

Entonces, dadas las principales características de la cultura, se puede hablar de los elementos que la componen y sus demás características. Primeramente, se considera el factor más importante de la cultura al lenguaje simbólico, puesto que este tipo de comunicación humana, a diferencia de la animal, permite no solo aprender, como lo afirma Guerrero, sino también transmitir, almacenar y planificar lo aprendido y por ende, darle un sentido a su existencia.

En segundo lugar, por ser una construcción social, la cultura se puede traducir como una conducta aprendida y compartida, y por ende es un acto de alteridad en la medida en que el ser humano no puede formarse ni aprender ni compartir sin el otro, sin la interacción social que da las pautas de comportamientos, actitudes, valores, creencias y también diferencias en una sociedad.

En este sentido, se afirma que dentro del gran sistema que es la cultura de una sociedad, éste posee dos subsistemas claramente definidos, con características y dinámicas diferentes. El primer nivel se denomina el campo de las *representaciones de la cultura*, o el aspecto ideal, mental de la cultura. En él se inscriben los imaginarios, las cosmovisiones, mentalidades, que hacen posible la formación de todo un sistema de creencias, valores, ideas, sentidos, significados, significaciones, etc. Este subsistema constituye la parte oculta de la cultura, y a la vez la más profunda, pues se inscribe dentro del terreno de lo simbólico. Por ende constituye el campo principal de la cultura y el más estable y duradero:

“El subsistema de representaciones está sujeto a un proceso de historicidad de más larga duración, pues es allí donde se estructuran matrices que son más permanentes y cuyo proceso de cambios en la historia es mucho más lento (...) pues se nutre de una raíz de ancestralidad que va configurando ese acumulado social de la existencia de un pueblo, que constituye su memoria colectiva, que es la que le ha permitido a una sociedad llegar a ser lo que se han construido como pueblo.”²⁷

Y el otro nivel se refiere al aspecto material, visible, manifiesto de la cultura y constituye el campo de las manifestaciones culturales. En él, en cambio, se

²⁷ GUERRERO, PATRICIO, op. Cit., p. 74.

inscriben las prácticas, objetos, sujetos, etc., que pertenecen a la cultura de una sociedad.

“El campo de las manifestaciones corresponde al de los objetos, las artesanías, la música, la danza, las fiestas y ritualidades, la vestimenta, la comida, la vivienda, las prácticas productivas, los juegos, la lengua, las prácticas y discursos sociales, a través de cuya producción y circulación se dan las diversas formas de comunicación, de autocomprensión e interpretación de una sociedad.”²⁸

Dentro de este campo, su proceso de historicidad es más corto, pues hay gran apertura a transformaciones y posee otra dinámica, vinculada más a las prácticas cotidianas y por ello a la interacción social directa, más flexible y propensa a afectaciones e influencias externas.

Gracias a estos dos niveles bien delimitados, la cultura se constituye como una construcción dialéctica, no estática ni inamovible, sino con un equilibrio entre el cambio y la permanencia, haciendo de ella una producción humana en continuo movimiento, que es afectada, quiéralo o no, por la cotidianeidad y los cambios que ocurren en el mundo. Los mismos dueños de la cultura son los que la construyen y reconstruyen día a día.

Sin embargo, debido a la flexibilidad de la cultura, muchos pueblos han creado mecanismos de defensa para que las grandes influencias externas, que llegan en su mayoría a través de los medios de comunicación, cada vez más avanzados, extensivos y globales, no destruyan o anulen sus prácticas, o peor aún, no transformen sus imaginarios, cosmovisión, valores, etc. Esta dimensión política de la cultura es de gran importancia hoy en día puesto que recién desde hace pocas décadas se reconceptualiza a la cultura y sus procesos, vistos antes desde el etnocentrismo y con bases en el pensamiento Hegeliano, que ligaba a la cultura con la razón, el progreso, con la educación y el “buen gusto”. Tuvo que pasar mucho tiempo y muchas cosas en el mundo para que se reconozcan y se respeten las prácticas culturales alternas de los pueblos, en parte, gracias a la acción de los movimientos sociales contrahegemónicos.

²⁸ GUERRERO, PATRICIO, op. Cit., p. 79.

Sin embargo, frente a esta permanente lucha de dichos grupos sociales por hacer respetar sus manifestaciones e ideales culturales, dentro de la dimensión política de la cultura, según Patricio Guerrero, podemos hablar de la usurpación simbólica e insurgencia simbólica. La primera constituye una estrategia de la hegemonía para imponer elementos ajenos dentro de la cultura de los pueblos y mantener su influencia y dominación. Este recurso ha sido usado por el poder durante toda la historia:

“Para que haya eficacia simbólica en el ejercicio del poder, no bastan formas de dominación económica y socio política, sino que se hace necesaria la dominación de los imaginarios, del mundo de las representaciones, de los universos de sentido, la usurpación de la memoria de los que sufren la dominación, pues esto hace posible el dominio de los cuerpos y las conciencias, y permite al poder la legitimación y naturalización de la dominación.”²⁹

Esta usurpación simbólica empobrece la cultura, le arranca el sentido a las prácticas y símbolos propios y los altera a tal punto que dejan de ser una fuerza constructora para convertirse en otra pieza más del engranaje que mantiene de pie al sistema imperante. Es lo que pasó en el Ecuador durante la colonización. Los curas católicos impusieron su religión a través de la usurpación de la música aborígen, poniendo letras religiosas en ritmos propios indígenas, quitándole con ello a los nativos los contenidos y prácticas propias que se generaban a través de esa música, e imponiendo otras, como las fiestas religiosas que hasta ahora se celebran, que convenían a los conquistadores en ese momento y además, introduciendo en el imaginario de los indígenas, valores que justificaban su sometimiento y dominación.

Ahora bien, de la existencia de la usurpación simbólica también existe la insurgencia simbólica: *“El proceso de insurgencia simbólica, que se expresa en la lucha de los pueblos indios y las diversidades sociales, es resultante de un acumulado social e histórico de larga duración, que ha ido de la resistencia a la insurgencia”*³⁰

²⁹ GUERRERO, PATRICIO, op. Cit, p. 87.

³⁰ Íbidem, p. 89.

Igualmente desde la conquista española, los grupos dominados: indígenas, negros, mulatos y mestizos, siempre mantuvieron un margen de resistencia frente al maltrato, la codicia, la marginación que sufrían por parte de los españoles. Sin embargo, la insurgencia se dio 500 años después, desde el momento en que estos grupos se visibilizaron con propuestas y organización interna, llegando más allá de la lucha en contra de, sino la construcción para llegar a algún lugar. La capacidad de un grupo de rebasar estos límites dentro del imaginario de una sociedad es la insurgencia simbólica.

Estos conceptos son de gran interés para este trabajo en el sentido de que la música constituye una de las expresiones culturales más representativas de los pueblos, y por ello, ha sido usurpada muchas veces por los grupos hegemónicos para imponer ideas que convengan al sistema; pero ahora, con el resurgimiento de los grupos étnicos marginados por varios siglos, podemos reconstruir también una visión de nuestra música desde la insurgencia; no resistirnos a lo de afuera, sino visibilizar lo nuestro desde adentro.

1.6. IDENTIDAD Y DIVERSIDAD CULTURAL

Antes de hablar de identidad nacional, debemos hablar de identidades diversas, múltiples y diferenciadas, que se encuentran, dialogan, negocian y se confrontan al interior de una nación plural (Patricio Guerrero).

En este trabajo se plantea la difusión de las “identidades musicales ecuatorianas”, identidades en el sentido de que la *música ecuatoriana* en singular no existe, sino que abarca una pluralidad de géneros musicales, que de igual manera son producto de toda una serie de prácticas, imaginarios, y confrontaciones y no solo de construcciones sonoras. En el Ecuador coexisten catorce nacionalidades indígenas, cada una de ellas posee un pasado y un presente distintos y por ende, una identidad colectiva que determina sus comportamientos, formas de pensar y vivir. La música es un factor fuertemente diferenciador dentro de la cultura de cada pueblo. Un mismo ritmo, el sanjuanito por ejemplo, es diferente según el grupo donde se lo interprete

(el sanjuanito otavaleño no es igual al sanjuanito cañarejo), igualmente, en las ciudades, los jóvenes poseen sus propias formas de acercamiento a la música; la producción y consumo de la música de este grupo ni siquiera se acerca un poco a los ritmos musicales autóctonos, sino más bien a los extranjeros. Estos matices son los que nos hacen hablar de las identidades musicales en plural.

Ahora, es importante delimitar el campo que va a guiar este trabajo con respecto a la diversidad cultural y la identidad. La identidad es un término polisémico, íntimamente ligado a la cultura, tanto así que las asocian como sinónimos. Sin embargo Larrain define las diferencias de estos dos términos de la siguiente manera:

“La relación entre cultura e identidad es entonces muy estrecha en cuanto ambas son construcciones simbólicas, pero no son la misma cosa. Mientras la cultura es una estructura de significados incorporados en formas simbólicas a través de los cuales los individuos se comunican, la identidad es un discurso o narrativa sobre sí mismo construido en la interacción con otros mediante ese patrón de significados culturales. Mientras estudiar la cultura es estudiar las formas simbólicas, estudiar la identidad es estudiar la manera en que las formas simbólicas son movilizadas en la interacción para la construcción de una auto-imagen, de una narrativa personal.”³¹

Dentro de la cultura misma, la identidad podría definirse como el discurso que un grupo determinado maneja con sus construcciones sociales, y que le hacen darse cuenta de cuáles son sus valores propios, y también de los ajenos, de lo que le diferencian del otro.

La identidad es una característica fundamental de un grupo social, e incluso de cada individuo, puesto que sin ella sería imposible la existencia de la vida social. Como lo afirma Patricio Guerrero: “*Interrogarse sobre: ¿Quién soy?, o ¿Quiénes somos?, ¿de dónde venimos? Y ¿hacia dónde vamos?, son preguntas que han estado presentes en la historia de la cultura humana, y lo seguirán, pues el ser humano es un ser en camino, en continua e infinita construcción*”³². Y frente a eso, las corrientes para esbozar el concepto de identidad han sido varias, que han ido desde

³¹ LARRAIN, JORGE, “El concepto de identidad”, Revista FAMECOS, Porto Alegre n° 21, agosto, 2003, quadrimestral.

³² GUERRERO, PATRICIO, op. Cit., 97.

enfoques esencialistas, culturalistas, subjetivistas, objetivistas, primordialistas, para finalmente llegar al enfoque que interesa a este trabajo: el enfoque constructivista de la identidad, el cual

“Ve a las identidades no como esencias inmutables y ahistóricas, sino como construcciones sociales y construcciones dialécticas, pues las identidades cambian, se transforman constantemente, están cargadas de historicidad. La identidad como construcción social constituye un sistema de relaciones y representaciones, resultantes de las interacciones, negociaciones e intercambios materiales y simbólicos conscientes de sujetos social e históricamente situados.”³³

En este sentido, la identidad se constituye como un conjunto de representaciones sociales que moldean la percepción de la realidad, de los otros, y de sí mismos en los individuos, y por ende, orientan el sentido de sus acciones. Ahí radica la importancia de la identidad; es una construcción discursiva que muestra, tanto pertenencias, como diferencias, sustentada en ese gran sistema de representaciones y manifestaciones simbólicas que es la cultura. Sin cultura, no hay identidad.

Entonces, dentro de todo el universo simbólico que es la cultura, existen los llamados rasgos diacríticos o hitos, que constituyen los elementos referenciales que un grupo selecciona para la construcción de su identidad y les provee de un sentido de propiedad. Como dice Guerrero³⁴, son factores diferenciadores, que muestran la pertenencia y la diferencia, y por esto un individuo se siente parte de un grupo y diferente de otro.

Por ejemplo, la vestimenta para la gente de la ciudad no es un rasgo diacrítico en general, pero si comparamos a los subgrupos ciudadanos de metaleros, con los punkeros y los hippies, la vestimenta, los accesorios, el maquillaje, el peinado, se transforman en rasgos diacríticos en el sentido de que estos elementos convierten al individuo, socialmente, en parte de un grupo, y a su vez, les hace sentirse parte de este grupo, diferenciándole de los otros, puesto que si eres hippie, no eres punkero.

³³ GUERRERO, PATRICIO, op. Cit., 101.

³⁴ *Íbidem*.

A su vez, la música puede convertirse en un rasgo diacrítico cuando su uso y consumo es asumido por un grupo social como parte profunda de su mismidad, y alrededor de él se generan más prácticas culturales que les hacen sentirse parte de algo, y ser reconocidos como diferentes por los otros. Esto pasa en las comunidades de migrantes ecuatorianos radicados en Europa o Norteamérica; la música ecuatoriana, en casi todos sus géneros, constituye un rasgo identitario fundamental para que el ecuatoriano se reconozca como tal y se diferencie de los demás migrantes, sean estos peruanos, mexicanos, etc., con los cuales se pueden compartir el idioma, la vestimenta, e incluso ciertas costumbres.

Sin embargo, para que una identidad esté fortalecida y pueda ser parte del desarrollo integral de su gente, es necesario que estos referentes identitarios posean una vitalidad histórica, es decir, que sean capaces de conservarse en el tiempo, pero sin cerrarse ante las transformaciones que pueden generar los agentes externos, y que sepan guardar en su esencia, la historia y los legados de todo un pasado que no excluya a nadie ni nada importante para la gente.

Este elemento constituye una parte fundamental para este trabajo en la medida en que esta vitalidad histórica es la que le hace falta a la música en el Ecuador. Considero necesario para el fortalecimiento de la identidad ecuatoriana que los jóvenes conozcan, valoren y respeten la música ecuatoriana en todas sus formas, pues se insiste, la música es un elemento de vital importancia para la construcción, fortalecimiento y mantenimiento de la identidad de una cultura en la medida en que en ella y con ella se revela la riqueza histórica (tradiciones, cuentos, mitos, creencias, personajes, lugares) y artística (danzas, vestimentas, poesía, sonidos) de una cultura. No se busca que las nuevas generaciones escuchen todo el tiempo albazos, sanjuaneros, pasacalles, sino que lo incluyan dentro de su identidad como un motivo de orgullo debido a su belleza y diversidad, y puedan sentirse identificados con todos los ecuatorianos gracias a ella.

También es importante citar las características de la identidad puesto que sobre ellas se construirá la propuesta sobre las identidades musicales ecuatorianas.

Guerrero describe las siguientes características: *“la identidad es esencialmente distintiva o diferencial”, es “relativamente duradera”, “requiere de reconocimiento social”, “son representaciones simbólicas socialmente construidas”, “son construcciones dialécticas cargadas de historicidad”, “son contemporáneas”, “Son una construcción discursiva”, y por último “son fuente de sentido de un grupo”*³⁵.

Ahora bien, como ya se ha dicho anteriormente, la identidad musical ecuatoriana no existe, pues sería minimizar, casi negar, radicalmente todo un largo y complejo proceso que la música ecuatoriana ha vivido durante toda su historia, existen las identidades musicales; y para aclarar esta postura, se va a citar nuevamente a Patricio Guerrero, quien afirma la inexistencia de una identidad nacional:

“La identidad nacional es una entelequia, una falacia construida por el poder, puesto que la nación nace como una categoría homogeneizante que siempre pretendió anular la diversidad y la diferencia, para lo cual construyó símbolos y discursos uniformadores. No existe por ello identidad nacional, sino identidades que el poder las ha querido ver como identidades “clandestinas” y que hoy están luchando por su derecho a ser reconocidas, valoradas y respetadas en su diversidad y diferencia”³⁶.

Y se cree que esta tesis es perfectamente aplicable a la música también. No existe una sola identidad musical ecuatoriana, sino varias, que coexisten, y con ello, se influncian, se confrontan, negocian, dialogan, y están en un continuo proceso de readaptación e intercambio de elementos, para mantenerse como parte de la identidad colectiva de la gente. Como pasó con el pasillo, el género ecuatoriano más difundido, que se ecuatorianizó gracias a su yaravización. A su vez el albazo, género de la fiesta ecuatoriana por excelencia, en el cual lo indígena y lo mestizo encuentran su punto de fusión artística. El sanjuanito, que ahora se fusiona con el rock y acerca a los instrumentos indígenas con los jóvenes.

La diversidad cultural de Latinoamérica es innegablemente extensa y por ende, es necesario entenderla, no como una suma de grupos aislados, sino como

³⁵ GUERRERO, PATRICIO, op. Cit., p. 107-108.

³⁶ GUERRERO, PATRICIO, op. Cit., 108

sociedades en constante interacción e intercambio de valores, imaginarios, ideales, e igualmente de productos culturales. Igualmente, la diversidad musical ecuatoriana, más que imponerse a la fuerza como parte infaltable de la cultura ecuatoriana o por lo contrario, ser considerada como una reliquia e incluso una vergüenza para algunos jóvenes, necesita ser, primeramente, conocida profundamente (no es posible amar lo que no se conoce), y después, ser valorada, respetada y reconocida, en todas su formas, como una de las riquezas culturales, y por ende identitarias, más grandes del Ecuador, y con ello, que el orgullo de poseer tal riqueza musical forme parte del imaginario colectivo de las nuevas generaciones.

CAPÍTULO II:

LA RADIO Y EL DESARROLLO EN AMÉRICA LATINA

2.1. INTRODUCCIÓN

Desde su descubrimiento y difusión a inicios del siglo XX, la radio se ha constituido como el medio masivo más democrático y popular de todos, debido a sus propias características que lo hacen accesible a la mayoría de las personas; al contrario de la prensa o la televisión, la gente solo necesita escuchar para formar parte de su dinámica.

A Gugliermo Marconi se le atribuye su invención. Sin embargo, desde 1901 hasta 1907, personajes como Reginald Fessenger y Alexander Lee de Forest hicieron sus contribuciones técnicas para hacer a la radio como hoy la conocemos. La primera emisora radial propiamente dicha fue la KDKA de Pittisburgh, y a partir de 1920, Francia, Inglaterra y la misma URSS empiezan a instalar emisoras radiales, hasta el punto de contar con más de seis millones de receptores en el mundo en 1924. En Latinoamérica no fue distinto. José Ignacio López Vigil cuenta que los argentinos fueron los primeros en transmitir un programa de radio en América Latina en el año de 1920, cuando se trasmitió una ópera de Richard Wagner en Buenos Aires. Y en el mismo año, en Uruguay también se hicieron trasmisiones radiales con el invento de Lee de Forest enviado para ese país a pedido de un trabajador de la General Electric.

La radio se convirtió en el centro de los hogares y en el medio con más credibilidad y accesibilidad de todos. Y después, con los avances tecnológicos y el aparecimiento de la televisión, *“dejó de ser el espectáculo familiar para ubicarse como compañía individual”*³⁷, y de esta manera, transformar sus contenidos y evolucionar en sus formatos, descubriendo en su misma naturaleza, una cualidad importante, que le diferenciaría de los demás medios: su capacidad educadora.

Y en el Ecuador, la experiencia de la radio también tiene su interesante historia, que muestra a un país lleno de expectativas y ganas de superarse, frente a un mundo caotizado por las guerras y la depresión económica. La radio en el Ecuador

³⁷³⁷ LOPEZ VIGIL, JOSÉ I., “Manual urgente para radialistas apasionados”, Editorial Quipus, CIESPAL, 2004, p. 19.

aparece en los años treinta, pero se toma protagonismo y se desarrolla junto con la experiencia de la ALPRO (Alianza para el Progreso) durante la década de los sesenta.

Durante este capítulo se ha recogido información sobre la radio en Latinoamérica, en particular, las experiencias que convirtieron a este medio en una herramienta para el desarrollo. En la primera parte se habla sobre la radio popular en América Latina, su progreso durante la década de los sesenta y su fuerte vinculación con los procesos de desarrollo y reivindicación de algunos grupos sociales marginados que tuvieron oportunidades de mejorar su calidad de vida gracias a la radio y a la inclusión de temas de identidad dentro de ella. En una segunda parte se habla sobre la dinámica de la radio, el lenguaje, los géneros y los formatos, indispensables para construir una propuesta radial seria y de calidad.

De igual manera que en el primero, la principal fuente para la elaboración de este capítulo fue la revisión bibliográfica. Además, fue valioso contar con la colaboración de Clemente Muñoz, un periodista que estuvo vinculado con estas iniciativas de la radio popular en Cotopaxi y Chimborazo, y quien con sus relatos y testimonios dieron luces a la generación de esta iniciativa.

2.2. LA RADIO POPULAR Y EL DESARROLLO.

Al parecer, los medios de comunicación masiva se constituyen hoy en día en grandes fuentes de aculturización, estandarización y homogenización, y se creería que a través de ellos solo se pueden generar mentes y pensamientos uniformes, una masa receptora sin posibilidad de responder ni reaccionar ante el bombardeo de información transmitida a través de ellos. Mucho más si pensamos en lo que es ahora un medio masivo, controlado por grandes y pocos monopolios mediáticos, que seleccionan qué, cómo, cuándo, y dónde decir; todo esto inspirado en la única motivación que los moviliza: el lucro económico.

¿Y por qué la radio sería la excepción?, si de igual manera la industria de este medio creció de manera tan acelerada y tan acorde con la industria del espectáculo y la información, que en Estados Unidos, de 1929 a 1933, se vendieron más 39 millones de dólares en receptores. Pero esto no fue lo más importante, esta nueva industria abarcó mucho más poder económico y político del que se puede imaginar:

“Dentro de la economía general, la radiodifusión ejerció un papel decisivo como también en el campo político, donde llegó a montar o desmontar candidatos, a hacer un tráfico de influencias similares al emporio de la Western Union en los tiempos de su control monopolístico del telégrafo (...). En último término, la radio se puso al servicio de las grandes cadenas de almacenes, de periódico, de firmas radioeléctricas y de la industria en general y en particular la automotriz, cuando no estuvo directamente controlado por ellas”³⁸.

Sin embargo, como lo afirma Orlando Encinas, *“cuando el interés social va más allá de los intereses manipuladores es posible convertir esos medios de difusión masiva en instrumentos que promuevan procesos de intercambios discursivos para la organización y movilización popular”*³⁹. Y así fue en América Latina. La radio no surge ni se desarrolla (del todo) bajo la influencia capitalista, sino que siempre tuvo un margen para la experimentación, la creación, la apropiación de sus bondades para la transformación, y en ello está la gran diferencia entre los procesos radiofónicos de los países desarrollados y los procesos radiofónicos latinoamericanos.

Por eso, la radio en América Latina siempre fue la radio popular, en la medida en que, desde sus inicios, estuvo comprometida con el cambio, con llegar a los sectores populares, a los sectores marginados de la sociedad, a los sectores campesinos, para generar en ellos una transformación. Desde ese momento, la radio en el Ecuador se convirtió en la radio popular, y la radio popular se vincula intrínsecamente con el desarrollo en la medida en que, *“como instrumento movilizador, la radio ejerce una gran influencia al dinamizar las relaciones*

³⁸ PAREJA, REINALDO, “El nacimiento de la radio”, Revista CULTURA Y COMUNICACIÓN, NO. 8, julio 1982, Ediciones El Caballito, Mexico D.F., 1982, p. 17.

³⁹ ENCINAS V., ORLANDO, “Radio Mezquital: Posibilidades de comunicación popular”, Revista CULTURA Y COMUNICACIÓN, NO. 8, julio 1982, Ediciones El Caballito, Mexico D.F., 1982, p. 26.

organizativas de la población y en la consecución de objetivos claros de interés popular”⁴⁰.

El 13 de junio de 1929, fecha histórica para la radiodifusión en el Ecuador, se dio la primera transmisión radial del país en la ciudad de Riobamba, en la fábrica textil El Prado, convirtiéndose así en la primera emisora del Ecuador. A partir de este momento, este nuevo medio de comunicación se disparó hacia arriba y con mucho éxito. Una tras otra se abrieron las siguientes emisoras radiales: Radio Bolívar en 1936, Radio Colón en 1938, Radio Quito en 1940 y Radio Católica Nacional en 1944, todas fundadas en la capital del Ecuador, y creadas con el objetivo de informar, entretener y educar.

En 1931, las iglesias protestantes fundaron en Quito la radio HCJB, La Voz de los andes, la emisora más potente de América Latina, que tiene una cobertura de casi el 70% del mundo, llegando con sus transmisiones a toda América, Europa, Japón, Rusia, África, Nueva Zelanda, entre otras, ofreciendo a los radioescuchas programaciones muy variadas, especialmente musicales, informativas y de evangelización.

A su vez, la iglesia católica, después de ver los excelentes resultados que dio el uso de la radio en varios países de América Latina para la evangelización de los campesinos en las áreas rurales, apoyó a la creación de varias estaciones radiofónicas en Cotopaxi, Chimborazo, Guayas, y en el Oriente Ecuatoriano.

Por supuesto, también hay experiencias de radios comerciales que simplemente copiaron el modelo funcionalista estadounidense y reprodujeron en sus programas lo que se hacía allá. Esto se dio en particular en las grandes urbes. Por ejemplo, la familia Mantilla, un importante grupo económico ecuatoriano, es dueño de varios medios de comunicación masiva, y por ende, sus transmisiones informacionales no van a ser del todo neutrales o inocentes, sino que responderán a sus intereses y conveniencias. Pero aún así, la radio en el Ecuador siempre ha estado

⁴⁰ ENCINAS V., ORLANDO, op. Cit., p. 27.

vinculada con los sectores populares, convirtiéndose en su voz, en representante de sus anhelos, en su identidad incluso. Y las radios populares propiamente dichas se abrieron espacio en el campo, en los sectores rurales y campesinos del país.

En América Latina, todos los países tuvieron ricas experiencias vinculadas con la radio popular y el desarrollo. Dentro del gran plan de la ALPRO, de lograr el desarrollo económico y social de los países pobres de América Latina implantado por Estados Unidos, la radio constituía una de las herramientas más importantes y eficaces para los fines de este proyecto.

Las primeras experiencias en radios populares surgieron así, con montajes de rudimentarias cabinas en el campo, produciendo mensajes preelaborados por un equipo técnico calificado, como parte de una gran campaña de educación, para preparar a los radioescuchas, en su mayoría indígenas y campesinos, en temas de salud, alfabetización y agricultura, con el objetivo implícito de que se mejoren las técnicas de cultivo, se aprenda a manejar maquinarias y nuevas tecnologías, y de esta manera, mejorar y optimizar la producción de materias primas para el consumo.

Este modelo de desarrollo que pretendía aplicar el plan de la ALPRO respondía a los intereses del sistema capitalista, y suponía un desarrollo lineal, unívoco, etnocentrista, de dimensiones altamente agresivas para las culturas latinoamericanas, las cuales, según este modelo, debían ser superadas o anuladas si se quería alcanzar los estándares de vida, el progreso y la modernización de los países desarrollados.

Sin embargo, las verdaderas experiencias de desarrollo que vinieron de la mano con la radio en Latinoamérica se dieron a finales de los cincuenta, en Colombia y Bolivia.

En Colombia, en un pueblo llamado Sutatenza, un joven sacerdote llamado Joaquín Salcedo ejecuta una gran iniciativa de experimentar con un equipo de radiodifusión muy elemental y de corto alcance para llegar con su mensaje a más

gente de su comunidad, que constituían alrededor de cinco mil personas. A fines del año 1947, el padre ya fue capaz de sacar al aire sus primeros programas musicales y educativos.

Dándose cuenta de la gran herramienta que era la radio para la transmisión de información y conocimientos, Salcedo se propone alfabetizar a los radioescuchas, los cuales más del setenta por ciento eran analfabetos, y educar a la población en temas de salud y agricultura, sin descuidar el carácter evangelizador de sus mensajes. Con ello, Radio Sutatenza, formalmente llamada Acción Cultural Popular (ACPO), además de ser la pionera de la radiodifusión de la Iglesia Católica Latinoamericana, se convierte en la precursora de las experiencias de educación no formal a través de la radio; de ahí empieza la aparición de las llamadas escuelas radiofónicas en toda América Latina, con el apoyo de gobiernos e instituciones religiosas.

Hasta ese momento, en ninguna parte del mundo se habían puesto en práctica las potencialidades educadoras de este medio, y es así como la radio educativa se abre paso en el continente y el modelo Sutatenza es reproducido en todos los países latinoamericanos. En el Ecuador, las Escuelas Radiofónicas Populares del Ecuador (E.R.P.E.) e IRFEYAL son las radiodifusoras que impulsan estos procesos de democratización de los medios, a través de grandes planes de alfabetización, así como también centros de formación de líderes comunitarios y comunicadores sociales, que durante la práctica aprendieron a manejar los recursos radiofónicos, tanto técnicos como teóricos, y se convirtieron en los productores y generadores de espacios de participación popular en los medios de sus comunidades.

En Bolivia sucede algo similar, casi por el mismo año, a finales del los cincuenta, pero del lado de los grupos sindicales en las minas de estaño en este país. La gran producción de este mineral en suelos bolivianos estaba en manos de trabajadores pobres, y estos estaban organizados en sindicatos. En 1952 se da una gran revolución organizada por el Movimiento Nacionalista Revolucionario, y se instala un gobierno socialista en Bolivia, nacionalizando las minas de estaño, antes en manos de tres familias ricas, y realizando reformas agrarias importantes que devolvieron grandes extensiones de tierra a cientos de indígenas.

Dentro de este contexto surgieron varias emisoras sindicales mineras, con el objetivo de fortalecer al movimiento obrero por un lado, y tener un medio para comunicarse entre ellos por el otro. Estas emisoras se instalaron en los centros mineros y constituían una importante herramienta de organización y fortalecimiento de sus ideales. Todos podían ser parte de ella, en la medida en que cualquier persona podía ir y opinar sobre cualquier tema, incluso criticar a la dirección sindical. De esta experiencia surge la radio participativa, ya que su principal cualidad era esa: abrir los micrófonos a todos los compañeros que quieran decir algo en su comunidad. Las cabinas eran rústicas, la onda de corto alcance y los locutores y productores radiales, obreros improvisados, con el único objetivo de querer salir adelante como organización y como ser político dentro de un horizonte de explotación y pobreza.

La radio para ellos se convirtió en su guía, en su amiga, su compañera de lucha, y con ello, surge la primera emisora de la clase trabajadora en América Latina: Radio La Voz del Minero, en el distrito Siglo XX, Bolivia en el año de 1947, antes de la Revolución del 52. Y para el año 1960, las radios sindicales bolivianas ya sumaban más de dieciocho, siendo mantenidas con los aportes voluntarios de los obreros y los militantes de los sindicatos como productores radiales. Sin embargo, durante las dictaduras, en los sesenta, los militares acallaron las voces de la Federación de Trabajadores Mineros de Bolivia, cerrando las radios.

Estas iniciativas fueron imitadas en toda Bolivia por otros sindicatos de trabajadores, pero no salió del país en su estricto modelo, sino tan solo la característica de participativa. Igualmente, después de la quiebra de la industria del estaño, las radios fueron desapareciendo. Pero quedaron las enseñanzas que dejaron con respecto al uso de la radio y su gran capacidad democrática y democratizadora.

Estas dos experiencias, Radio Sutatenza y Radio La Voz del Obrero, fueron el punto de partida para construcción del modelo de radio latinoamericano: la radio para el pueblo, popular; la radio del pueblo, radio participativa; y la radio que educa al pueblo, radio educativa. Son tres características importantes de la radio latinoamericana que serán tomadas en cuenta para la elaboración del proyecto a

plantearse. En especial, porque la radio popular educativa participativa se configura en los pueblos como la experiencia en medios masivos más importante para el logro del desarrollo integral de las comunidades rurales. Y el desarrollo que ha logrado la gente que ha participado en este tipo de experiencias (entendiendo al desarrollo como construcción dialéctica, multidimensional e irrepetible en cada sociedad), nos demuestra que la comunicación alternativa para el desarrollo democrático sí es posible, en la medida en que la sociedad que participe en él pueda hacer conciencia de su situación y lucha, con todos sus medios, para el logro del bienestar individual y colectivo de sus comunidades.

2.3. TRABAJAR CON LA IDENTIDAD CULTURAL EN LA RADIO.

En cada país, la cuestión de la radiodifusión tuvo su propio tratamiento, aun cuando, de hecho, los ideales difundidos por las experiencias anteriormente expuestas fueron un pilar fundamental para la elaboración de las propuestas radiales. Siempre fueron lo alternativo, lo popular, lo educativo y lo participativo, las guías base para las emisoras populares ecuatorianas. Pero se insiste, la radiodifusión latinoamericana tuvo sus variantes en cada país debido a la diversidad cultural que existe en el continente, e incluso dentro de los mismos países.

La cultura está inmersa en cada acción humana, y por esta razón, cada iniciativa radial se desarrolló en las comunidades de acuerdo a sus realidades. En Colombia los mensajes pioneros a través de la radio fueron mensajes de evangelización, y posteriormente, de alfabetización y educación. En Bolivia en cambio, el asunto que fue más importante para ellos fue el ideológico, fue el de la búsqueda de la equidad y la justicia. Y en el Ecuador, la experiencia en radio también se genera en el nivel de las reivindicaciones políticas y sociales de los grupos marginados.

En el país existen y conviven trece nacionalidades indígenas, de las cuales hasta el siglo veinte no se sabía casi nada. Pero a partir de los ochenta, estos grupos empiezan a sobresalir en todos los campos, como resultado de largos y duros

procesos de luchas, reconocimientos, aprendizajes y revalorizaciones de lo único que podía devolverles ese sentido de vida, de pertenencia, que se les extravió durante la represión y marginamiento en las pasadas épocas coloniales y republicanas: su identidad cultural. Estos grupos sociales pasaron de la resistencia a la insurgencia, y podemos asegurar que una de las herramientas más importantes para haber logrado este fin fue el uso de la radio.

Por ejemplo, en las Escuelas Radiofónicas de Riobamba y Radio Cotopaxi, los campesinos empiezan a organizarse a través de la radio en los años setenta y ochenta. Producciones radiales encaminadas a mejorar sus condiciones sanitarias, radio teatros y cuñas radiofónicas con consejos específicos para mejorar sus producciones agrícolas, capacitaciones a grupos de indígenas de la zona en temas como la planificación y ejecución de proyectos, y la organización comunitaria como herramienta para el mejoramiento de sus condiciones de vida, entre otras acciones, fueron de vital importancia para que los pueblos de la zona recuperaran su autoestima y al fin pudieran sentirse parte de su propio bienestar.

El hecho de tener un espacio para discutir temas de interés común para la gente de las comunidades rurales era todo un hito, puesto que inclusive el idioma en que se transmitían los programas, y lo es hasta ahora, era el quichua. Y esta experiencia de transmitir una programación radial en el idioma nativo de los pueblos indígenas fue vital para su resurgimiento en América Latina:

“La radiodifusión, más que cualquier otro medio, ha ido dando carta de ciudadanía a las lenguas nativas de sus públicos. Las radios de la Federación Guatemalteca de Educación Radiofónica, FGER, casi desde su fundación, transmiten en quiché y kekchí, en chortís, nahualá y mam, en las sonoras lenguas de la sabia cultura maya. En Bolivia, Radio Pío XII, a comienzos de los 60, sacó al aire los primeros programas en quechua (...) Y Radio Enriquillo, desde su misma fundación, tuvo un programa en creole, la lengua de los braceros haitianos que cortan caña en suelo dominicano.

(...) El proyecto satelital de la Asociación Latinoamericana de Educación Radiofónica, ALER, ha creado una red específica en lengua “quiechua”, vinculando emisoras de Perú, Bolivia y Ecuador. Radio San Gabriel, en La Paz,

ha llegado a ser la emisora más escuchada por los dos millones de aymaras que viven en el altiplano.”⁴¹

Además, a través de este medio se informaba a la población, que en muchos casos no tenían acceso a periódicos, revistas, televisión, sobre eventos importantes a nivel nacional e internacional. El medio radio tuvo tanta acogida en estas comunidades porque sus características se apegaban a la cultura oral de estos pueblos, y a su vez, la programación que se trabajó en él estuvo apegada a los intereses de los indígenas y campesinos, quienes se reconocían en la lengua del locutor, en su lenguaje y en los contenidos, que no le eran ajenos al radioescucha, sino por el contrario, le interesaba y le inmiscuían directamente.

Y la música también es cultura. Por ello, se cree que la radio es el espacio ideal para tratar el tema de las identidades musicales. A través de la radio se pudo visibilizar socialmente a muchos grupos y movimientos sociales. A través de la radio se logró unir a naciones enteras frente a un ideal, a través de la radio se pueden conseguir grandes metas a nivel de los imaginarios y del rescate de elementos culturales importantes que han sido subvalorizados o usurpados en nombre del mercado. Esto pasó con la música ecuatoriana, que no es una sola, sino que abarca un sinfín de manifestaciones llena de riqueza cultural, histórica, ancestral y a la vez actual, se quedó en el pasado como una reliquia que nuestros abuelos añoran y recuerdan, y nosotros olvidamos, o peor aún, negamos.

A mediados del siglo XX, la música ecuatoriana adquirió gran valor por la industria radial, y es gracias a este gran impulso que se dio al artista nacional que las generaciones pasadas valoran tanto los pasillos, los albazos, los valeses, los pasacalles. Sin embargo, dentro de ese gran paraguas que constituye el término música nacional, no estaba contemplada la música indígena, la cual se definía más bien como folclor. E incluso ahora, el término música nacional no es del todo

⁴¹ LOPEZ VIGIL, JOSÉ IGNACIO, “La radio latinoamericana: 6 aportes al desarrollo”, Revista Envío Digital, no. 308, noviembre 2007, <http://www.envio.org.ni/articulo/3681>.

aceptado, ya que es excluyente y limitado para referirse a toda la música que se hace en el Ecuador. Por esto, se plantea una producción radiofónica que abarque toda la música ecuatoriana, que logre ese interés

2.4. LA DINÁMICA DE LA RADIO: LENGUAJE, GÉNEROS, FORMATOS

Se ha hablado mucho alrededor de la radio, su historia, su íntima relación con los procesos sociales, su gran apoyo para el desarrollo en Latinoamérica, pero ya es hora de describir sus características, su naturaleza, sus herramientas, sus ventajas y desventajas, para entender ahora sí el por qué la radio, como ningún otro medio, se ha vinculado de manera tan positiva con este tipo de procesos, y como se puede hacer uso de estos elementos para plantear la producción radial que se pretende realizar.

En primer lugar, es importante comprender la personalidad de la radio. Y para empezar a definirla, se va a citar a José Ignacio López Vigil, uno de los más emblemáticos radiodifusores de América Latina:

“Digamos que el carácter de un medio de comunicación depende del sentido al que se dirige. La personalidad de la radio no la establecemos los radialistas, sino el oído humano. Ya vimos que el oído vibra, siente, imagina. ¿Cómo llamaríamos a una chica que hace vibrar y sentir, que hace soñar a muchos, que enamora a todos?, *una seductora*. Esa misma es la personalidad más profunda del medio radiofónico, su capacidad de seducción (...) Hacer radio es seducir al oyente... todos los formatos sirven. El caso es establecer esa corriente afectiva del emisor hacia el receptor y viceversa.”⁴²

La característica más obvia de la radio es precisamente aquella que define López Vigil: la radio se dirige al sentido del oído. Por ello, su único recurso para llegar a los receptores sería la expresión oral. Sin embargo, es esta cualidad que le convierte a la radio en compañía, en amiga, y en vocera del pueblo. Ya se dijo anteriormente, las culturas latinoamericanas son orales, y la radio explota al máximo este recurso. Es por esto que se convirtió en una herramienta tan importante para el

⁴² LOPEZ VIGIL, JOSE IGNACIO, “Manual Urgente para radialistas apasionados”, Editorial Quipus, CIESPAL, tercera edición, Quito, 2004, p. 46.

desarrollo de los pueblos, y aún se mantiene como el medio con más credibilidad y sintonía a nivel nacional.

Siendo un medio de expresión oral, la radio apunta al corazón de su receptor; a través de la voz, el locutor debe ir más allá de lo que dice, debe ganarse la confianza del receptor, convertirse en su amigo, e inspirarlo en su imaginación. Ese reto enfrenta a diario la producción radial y gracias a ello, se ha mantenido en el tiempo a pesar de la gran competencia que le ha dado la televisión, el cine, y las nuevas tecnologías mediáticas. Además, la radio cuenta con ciertas ventajas como la amplia difusión popular, la simultaneidad, la instantaneidad, largo alcance geográfico, uso sin intermediarios, bajo costo per cápita y acceso directo del receptor.

2.4.1. EL LENGUAJE RADIOFÓNICO

Si bien el nivel de lo auditivo es lo fundamental para este medio, no se usa el lenguaje común para la producción radial, es decir que no se puede decir algo igual en radio que en una conversación normal. Es necesario conocer a fondo el lenguaje radiofónico o lenguaje de la radio, sus cualidades, su uso y su tratamiento, para llegar a hacer producciones de calidad.

El lenguaje radiofónico, al tener solamente el oído para decodificarlo, es definido por López Vigil como la voz triple. Solo la voz tiene posibilidades de significar a través de un medio netamente auditivo. Pero para llegar al corazón del radioescucha, se necesita más que palabras para ello. Por esto, esta voz triple significa: la voz humana, las palabras; la voz de la naturaleza, los efectos; y la voz del alma, la música, que constituyen los tres elementos del lenguaje de la radio.

La palabra, el primero de los tres, es el elemento protagonista de toda producción radial porque es el que va dirigido a la razón del oyente. A través de la voz humana se informa, se debate, se enseña, se conversa, se acompaña, se cuenta, es la portadora concreta del mensaje. Y son la música y los efectos de sonido los que le

aportan con la creatividad, la ambientación, la emotividad, la imaginación a la palabra hablada, constituyéndose los tres en códigos complementarios.

Ahora bien, aun cuando la gran mayoría de seres humanos poseen la cualidad del habla, no todos pueden hablar en radio, o como diría López Vigil: *“Todos hablamos, sí. Pero unos lo hacen con gracia y otros sin ella”*⁴³. Con esto se refiere a que la manera en que se dicen las cosas en la radio es especial, en el sentido de que hay que seguir ciertos parámetros, que si bien no son reglas incorruptibles ni mucho menos inviolables, sí constituyen un buen consejo para llegar a los oyentes, que es lo que más les debes interesar a los radialistas.

Lo primero que debemos saber de la palabra hablada es que la gran mayoría de personas puede hablar en radio; tener una voz bonita puede ayudar dentro del medio, pero no es indispensable, lo que más interesa es la personalidad del locutor y locutora. Ahora ya no se valora tanto la voz sino la simpatía, la energía que pueda transmitir a la gente la persona que esté al otro lado del micrófono. Sin embargo, es importante distinguir y utilizar cada voz de acuerdo a las necesidades de la programación, es decir que no todas las voces sirven para todos los formatos o para todos los públicos. Este es un aspecto importante que debe ser tomado en cuenta en toda producción radial.

Ahora, esto de ganarse la simpatía no es un asunto del todo sencillo. Hay personas que, por su forma de ser, naturalmente lo pueden lograr, y otras no, pero esto no les impide llegar a ser buenos locutores y locutoras. La naturalidad en la voz se constituye como una cualidad indispensable para llegar a ser la voz cálida y simpática de la radio. El ser natural significa hablar a través del micrófono como si éste no existiera, como si el locutor o locutora estuviera manteniendo una conversación frontal con su radioescucha, moviendo las manos, haciendo muecas, gesticulando todo su cuerpo porque estos movimientos liberan la expresión de la palabra, le dan precisamente esa naturalidad que se busca.

⁴³ Íbidem, p. 68.

Y tan importante como la naturalidad, también lo es el educar la voz; mantener una buena dicción y articulación de las palabras, pues el hecho de que el locutor sea él mismo en la radio no significa que descuide su forma de hablar; la claridad y el buen pronunciamiento de las palabras en radio es fundamental. Para desarrollar esto es necesario hacer ejercicios con trabalenguas y lecturas lentas en voz alta.

Ahora, no basta ser simpáticos, ser naturales y gesticular bien las palabras para ser un buen locutor. Lo que vamos a decir a los radioescuchas y cómo lo vamos a decir es también un aspecto esencial, y López Vigil lo define como “hablar bonito”.

Esta acción significa mucho más de lo que supone. En primer lugar, es importante saber que palabras usar cuando nos dirigimos al oyente, es decir, usar terminologías apropiadas, que la mayoría de la gente pueda entender. A esto López Vigil lo denomina el cultivo de nuestra manera de hablar. A través de la radio no se pueden usar palabras técnicas, difíciles, que para el oyente no sean familiares, y si las usamos, debemos tener mucho cuidado y saberlas explicar. El lenguaje sencillo es el ideal para las producciones radiales.

Para saber que palabras son sencillas se puede clasificarlas en tres tipos: lenguaje activo, lenguaje pasivo y lenguaje dominante: *“Lenguaje activo son las palabras que la gente usa en su vida diaria. Por ejemplo, dolor de barriga. Lenguaje pasivo son las palabras que la gente entiende pero no usa frecuentemente. Por ejemplo, malestar estomacal. Lenguaje dominante son las palabras que la gente ni usa ni entiende. Por ejemplo, complicaciones gástricas”*⁴⁴.

En radio, el lenguaje que debe usarse es el activo, incluyendo a su vez ciertos términos del pasivo para darle al radioescucha herramientas para incrementar su léxico. La idea es saber emplear las palabras oportunamente y nunca olvidarse a quién va dirigida la programación: *“Que la radio hable como habla su gente”*⁴⁵.

⁴⁴ Íbidem, p. 71.

⁴⁵ Íbidem, p. 72.

En segundo lugar, para aprender a hablar bonito hay ciertos recursos que pueden ayudar a dirigirse directa y eficazmente al radioescucha. Uno de ellos son las palabras concretas, es decir, expresar las ideas con frases que puedan ser imaginadas por el radioescucha y que contengan palabras que puedan sentirse, verse, olerse, etc., que sean algo concreto en la realidad. Por ejemplo, en vez de decir “Hoy vamos a hablar sobre el arte culinario vernáculo” deberíamos decir “Hoy vamos a hablar sobre la guatita, el yahuarlocro, el motepillo, deliciosos platos típicos del Ecuador”. En el primer ejemplo, el oyente tendrá una gran idea de lo que se tratará el programa, pero en el segundo, sencillamente se le llenará la boca de saliva de tan solo imaginar a cada uno de los platos citados y se quedará a la expectativa del programa.

Otro recurso muy eficaz para hablar bonito en la radio es utilizar ciertas expresiones regionales o jergas juveniles, es decir, usar palabras o sintaxis de la lengua del radioescucha. Si se va a dirigir a jóvenes quiteños, por ejemplo, se puede utilizar términos como pleno, bacán o chévere para demostrar agrado, o acolite, panas, de una, entre otras, para lograr ganarse la simpatía del oyente. Igualmente, se pueden usar comparaciones, metáforas, refranes, exageraciones como por ejemplo, *más fuerte que un toro*, o *ya metió las cuatro*, o *muñeco de torta*, o *ahora sí chupas*, o *más vale pájaro en mano que cien volando*, etc.

Hay un recurso muy especial, que cautiva de una manera inmediata al radioescucha y estas son las narraciones. López Vigil afirma que los cuentos y el saber contarlos le ganan a la palabra hecha discurso o exposición. Por más importante que sea lo que se tenga que decir, nada tiene tanta capacidad de retención y memoria como un buen relato.

Además de la palabra, el lenguaje radiofónico está compuesto por dos elementos más: la música y los efectos. La música es, sin duda, el lenguaje más aclamado y difundido en el medio radial. Al ser la radio la compañía individual de la gente desde que la televisión tomó su lugar como centro del hogar, casi el 80% de la programación radial es musical. Mientras trabajan, mientras estudian y hacen los deberes, mientras arreglan la casa, ejecutivas y ejecutivos, estudiantes, amas de casa,

sintonizan la música de su preferencia en sus radiotransmisores para sentirse acompañados. Si la palabra se dirige a la razón, la música en cambio apunta a los sentimientos del oyente. A través de ella se ríe, se llora, se sueña, se alegra, se baila, se siente; si se quiere hablar de Esmeraldas, llevamos allá al radioescucha a través de la marimba sin decir una sola palabra. Lo emotivo de la radio es la música.

Este elemento de la música va a constituirse en pieza fundamental para el planteamiento de este trabajo, pues su valor emotivo va a ser explotado al máximo para lograr llegar a los jóvenes con la música ecuatoriana.

Y finalmente, los efectos constituyen el elemento dirigido a la imaginación de oyente: *“Lo más propio de los efectos de sonido consiste en describir los ambientes, pintar el paisaje, poner la escenografía del cuento, hacer ver con el tercer ojo, el del espíritu”*⁴⁶. En radio es primordial el asunto de imaginar, de recrear a través de sonidos, lugares reales o soñados, y por ello, los efectos se constituyen como un recurso indispensable. Así terminamos de definir lo que es el lenguaje radiofónico.

2.4.2. LOS GÉNEROS Y FORMATOS RADIOFÓNICOS

Así como es necesario aprender a expresarse a través del lenguaje radiofónico, también es preciso delimitar los contenidos a tratarse en un programa radial. Para ello existen los géneros y formatos radiales. Los géneros son clasificaciones más abstractas y generales, mientras que los formatos se refieren a la forma exacta mediante la cual se va a transmitir la información. Así, tenemos el género dramático, el género periodístico, y el género musical según el modo de producción de los mensajes, los cuales constituyen los principales géneros radiales, y dentro de ellos hay un sinnúmero de formatos que se irán describiendo más adelante.

A su vez, existen otras clasificaciones de los géneros radiales más específicas si se toman en cuenta otras perspectivas. Por ejemplo, según la intención del emisor existen los géneros: informativo, educativo, de entretenimiento, participativo,

⁴⁶ Íbidem, p. 61.

cultural, religioso, de movilización social y publicitario. Y según la segmentación de los destinatarios: género infantil, juvenil, femenino, de tercera edad, campesino, urbano y sindical. Estas clasificaciones son de interés para este trabajo pues más adelante se trabajara con ellas para definir el género a usarse en el diseño de las producciones radiales sobre música ecuatoriana. Sin embargo, los tres géneros que han dominado la producción radial son los tres primeros y van a ser definidos a continuación.

El género dramático corresponde a todas las producciones radiales que recreen situaciones reales o ficticias, que impliquen acciones de personajes, con un inicio, un desarrollo, un clímax y un desenlace. Dentro de este género se inscriben los formatos de radioteatros, las radionovelas, las series, los sociodramas, las personificaciones, los diálogos, los monólogos, los sketches cómicos, los mitos, las fábulas, los relatos, los chistes, entre otros, los cuales fueron muy explotados por la radio en sus inicios y hasta ahora constituyen una valiosa herramienta de entretenimiento y educación.

El género periodístico en cambio es el que se vincula con los hechos reales, con acontecimientos concretos de interés general. En él se inscriben los programas radiales que se dedican a enterar a la comunidad sobre sucesos importantes (los noticieros), o los que explican y valoran dichos sucesos (los programas de opinión, debates y entrevistas), así como también los programas que realizan reportajes e investigaciones para compartirlos con la comunidad. Dentro de este género se insertan los formatos: crónicas, notas simples y ampliadas, boletines, entrevistas, ruedas de prensa, reportajes, comentarios, debates, editoriales, charlas.

Finalmente, el género musical se refiere a los programas radiales que se dedican a pasar música y entretener con ello. Es el género más explotado en la radio comercial actual. Los formatos son diversos: programas de variedades musicales, música del recuerdo, programas de un solo ritmo, recitales, estrenos, etc.

A su vez, estos tres géneros radiales pueden ser utilizados a la vez en una producción radial. Nada de esto es cerrado ni estático. Y esta fusión se la obtiene en un formato de radio revista. Algunos la consideraban un cuarto género, sin embargo, es mejor entender a este formato como un gran espacio capaz de englobar a los demás formatos, pues en ella pueden desarrollarse todos los géneros y formatos. La radio revista es el género periodístico más versátil de todos y es por esto que la propuesta radial de este proyecto se inclinó por utilizarlo.

Ahora, haciendo una síntesis de todo lo anterior, se concluye que la realización de un programa radial supone mucho más que locutores y técnicos expertos que tienen algo que decir. La radio va más allá, la producción radial es creatividad, iniciativa, entusiasmo, conocimiento, intercambio, descubrimiento, aceptación.

Se efectuó en un primer momento la investigación de los aspectos históricos de la radio popular porque es de ella de la que se quiere sacar enseñanzas para aplicarlas a la radio comercial. El programa radial que se va a realizar quiere ser difundido masivamente, quiere sonar en las radios más escuchadas de Quito, quiere ser un aporte diferente para el entretenimiento y educación de las y los jóvenes. Y por ello, las experiencias de la radio popular son valiosas en el sentido de que fueron pensadas para el desarrollo y con elementos culturales que en las radios comerciales son anulados. Este programa pretende ser un referente para hacer radio juvenil con identidad ecuatoriana.

Además, todas las recomendaciones de López Vigil sobre cada uno de los aspectos del lenguaje radiofónico y los géneros radiofónicos han contribuido a la gestión de este proyecto, pues con ellas y gracias a ellas se escogieron las voces, la música y los efectos más idóneos así como también el género radial que mejor se ajusta a la iniciativa planteada de transmitir información sobre música ecuatoriana a la juventud quiteña, para la elaboración de esta serie radial.

CAPÍTULO III:

LA MÚSICA EN EL ECUADOR

3.1. INTRODUCCIÓN

Desde que el hombre adquiere su capacidad cognitiva, hace miles años atrás y después de un largo proceso, el sentido del oído alcanza una importancia vital para la supervivencia y desarrollo de las sociedades humanas. Los sonidos se convierten en el principal medio de comunicación, y por ende, su avance va de la mano con el crecimiento de las civilizaciones. Y la primera productora de sonidos que existió en la tierra fue la naturaleza: el estruendo de los rayos, el choque del agua en las rocas de los ríos, el caer de la lluvia en el suelo, la brisa en los árboles, las olas del mar; y después los sonidos de los animales: rugido de los leones, el zumbido de una avispa, para finalmente derivar en la producción sonora del ser humano.

La imitación de los sonidos de la naturaleza es el primer intento de creación de sonidos con cierta intencionalidad estética, es decir, los primeros bosquejos de música del ser humano. Y los instrumentos para esto también empezaron a crearse. Piedras, palos, hojas, semillas, carrizos se convirtieron en las herramientas para dar inicio al desarrollo del divino arte. Poco a poco, la música se fue convirtiendo en parte fundamental de los grupos humanos que se iban formando, y ahora se constituye como uno de los componentes más importantes e identitarios de la cultura de un pueblo o grupo social, pues en ella se expresan algunas representaciones culturales: los sentires, los ideales, los imaginarios, la historia y cotidianidad, y a la vez con ella se desarrollan conjuntamente diferentes manifestaciones culturales: danzas, maneras de vestir, dialectos, rituales, etc.

En el Ecuador, debido a las múltiples culturas que conviven en su interior, existe una riqueza musical única en el mundo. La diversidad en origen, en desarrollo de sistemas, en instrumentos, en intencionalidad social, de la música en el Ecuador es extensa y por ello la identidad musical ecuatoriana debe incluir todas estas variantes para construir una verdadera imagen de la música ecuatoriana. En las tres regiones del país se desarrollaron culturas musicales distintas y numerosas, pero en general, la música ecuatoriana actual tiene tres principales vertientes: la música indígena, la música europea y la música negra, y dentro de esta división se inscriben diversos

géneros musicales que se constituyen como la herencia musical más valiosa, y la cual se quiere difundir en este proyecto.

Este tercer capítulo es una sistematización de toda la investigación realizada con respecto a las identidades musicales ecuatorianas, el cual incluye una reseña histórica de la música en el Ecuador desde la Prehistoria hasta la Colonia, y una amplia descripción de todos los géneros musicales que surgieron en el período Republicano correspondientes a la música indígena, negra y mestiza ecuatoriana.

Este capítulo se constituye como la pieza angular de la gestión de este proyecto, pues es la base de teórica y sonora de los contenidos de la radio revista. Además, para su elaboración fueron necesarias muchas entrevistas, visitas a bibliotecas y centros culturales, así como también observaciones de campo y una amplia recopilación de material sonoro, que fue necesario para realizar un trabajo más fiel y que es la musicoteca con la que contará el programa para su realización

3.2. BREVE HISTORIA: CULTURAS INDÍGENAS PREHISPÁNICAS Y LA COLONIA.

El “divino arte” es tan antiguo como el hombre y su aparecimiento en el país no tiene fecha. Sin embargo, gracias a los instrumentos musicales encontrados a lo largo del Ecuador, que constituyen una herencia, y la tradición oral de los pueblos aborígenes, se sabe que en el Ecuador el desarrollo musical fue muy avanzado mucho antes de la conquista incásica.

Según Mario Godoy, la historia de la música ecuatoriana empieza con la historia de los grupos sociales que poblaron el territorio donde hoy se asienta el país, hace aproximadamente 11.000 años atrás, y es gracias a su ubicación territorial y a la diversidad de climas y medios ambientes del Ecuador que existe tanta riqueza artístico musical.

La Época “Prehispánica” se divide en cuatro períodos: Precerámico, Formativo, de Desarrollos Regionales y de Integración. Los vestigios arqueológicos

encontrados a lo largo del país demuestran que desde el Período Precerámico (11.000-6.000 a.C.), la música ya formó parte importante de las culturas sedentarias que fueron poblando el territorio ecuatoriano. Su forma de vida se sustentaba en la agricultura, alrededor de la cual se desarrollaban todas las actividades, y con ellas, ritos y festejos relacionados con el calendario agrícola. Cantos, sonidos de sonajeros, silbatos de hueso, caracoles, entre otros, eran usados en dichos rituales dedicados a las divinidades, que era la naturaleza. A ella le pedían ahuyentar los espíritus, buena salud y buena cosecha. Además, los caracoles servían para comunicarse con aldeas lejanas y dar alertas o mensajes importantes.

Durante el Período Formativo se desarrollaron las culturas: Valdivia, Machalilla, Real Alto y Chorrera en la costa, Cerro Narrío y Cotacollao en la sierra y Los Tayos en el oriente. La cerámica de la cultura Valdivia es la más antigua del continente americano y varias de las figurillas encontradas son silbatos, sonajeros y caracoles con un agujero en su base, que eran usados como trompeta. En el Guayas se halló una flauta de hueso con cinco perforaciones y se le atribuye a la cultura Machalilla, mientras que la botella silbato, la mayor innovación del arte musical en el período formativo, es atribuido a la cultura Chorrera.

“...la mayor innovación de Chorrera es la botella silbato, de cuerpo redondeado y pico con pito. El tono del pito era cuidadosamente regulado, cuando se hizo botellas de dos picos, se les dio tonos separados por un intervalo. La intención musical es clara, de allí la belleza especial de estas piezas y el arte con que se las decoraba. (En una botella de pico doble- que es silbato, se ha sentado un tocador de rondador, miniatura de hermosa estilización). Algunas botellas silbato son todas ellas una pieza escultórica. Como la que tiene la forma de un hombre enfermo, de impresionante realismo”.⁴⁷

La cultura Chorrera representa la etapa más evolucionada de este período, ubicada en toda la región de la costa en las provincias del Guayas, El Oro, Los Ríos, Manabí y Esmeraldas. Se registran una gran cantidad de instrumentos musicales, además de la botella silbato, en esta cultura: sonajeros, trompetas, silbatos zoomorfos

⁴⁷ RODRIGUEZ CASTELO, HERNAN, “Panorama del Arte”, tomado de GODOY AGUIRRE, MARIO, “Breve historia de la música del Ecuador”, Editorial Ecuador, Corporación Editora Nacional, Quito, 2007, p. 23.

y tambores confeccionados en arcilla, una flauta vertical con embocadura tipo quena, una ocarina zoomorfa confeccionada también en arcilla con cuatro huecos de digitación.

En el período Formativo inicia la producción musical ecuatoriana propiamente dicha, y los hallazgos arqueológicos demuestran que los aborígenes que habitaban el territorio ahora ecuatoriano usaban los siguientes instrumentos musicales:

“rondadores pequeños líticos (de piedra), rondadores de arcilla, de vegetales tubulares rondadores gitantes (zampoñas, bajones), una gran variedad de flautas, confeccionadas en arcilla, huesos y seguramente en carrizo, tunda, guadúa, hay flautas horizontales, verticales tipo quena, gran variedad de silbatos, caracoles ocarinas. Se usó el tambor, sonajeros, la tincullpa el litófono (grupo de piedras de basalto), etc.”⁴⁸

El período de Desarrollo Regional empieza 500 años a.C. y culmina en el año 499 a.C. Se caracteriza por su gran perfeccionamiento artístico en las vasijas, figuras, máscaras, trabajos en piedra, conchas y metales. Las culturas que pertenecen a este período son: La Tolita, Capulí, Tuncahuán, Jama Coaque, Bahía, Guangala y Cozanga Píllaro I y II.

La cultura La Tolita, asentada en Esmeraldas, alcanzó grandes niveles de adelanto en la orfebrería, usando varias técnicas en oro, cobre, plata y platino. Las fiestas, y la música que las acompañaban, también tuvieron gran desarrollo, con ceremonias deslumbrantes, atuendos lujosos e instrumentos musicales diversos. En esta cultura se han encontrado varios instrumentos musicales aerófonos: silbatos y ocarinas antropomorfas y zoomorfas. De igual manera, en la cultura Capullí ubicada en el Carchi, se dio un gran desarrollo orfebre y textil. Además, en las tumbas se hallaron instrumentos musicales de percusión, elaborados con oro, cobre y tumbaga. En la cultura Tuncahuán, ubicada en la sierra, lo más novedoso es el hallazgo de

⁴⁸ GODOY AGUIRRE, MARIO, “Breve historia de la música del Ecuador”, Editorial Ecuador, Corporación Editora Nacional, Quito, 2007, p. 23.

caracoles marinos, ocarinas caracol y quipas o churos, que son una evidencia del intercambio cultura que mantenían las diversas culturas.

En las culturas Bahía y Guangala se han encontrado los siguientes instrumentos musicales: botellas silbato, una maraca de barro de 18 cm. de largo, un xilófono de piedra, caracoles marinos, figurinas con silbatos, pitos bitonales, flautas verticales de hueso con cuatro orificios y con embocadura de quena, maracas de cerámica, flautas de pan pequeñas y ocarinas.

El período de Integración es el de mayor desarrollo antes de la llegada de los Incas a territorios que hoy son ecuatorianos. Se desenvuelve desde el año 500 hasta el 1000. Las culturas que lo componen son: Manteña Huancavilca, Milagro Quevedo, Cuasmal, Cañari-Tacalshapa-Cashaloma. Los instrumentos musicales hallados en estas culturas son similares a los de los anteriores períodos, pero más estilizados. Lo más importante de este período fue el inicio de la estratificación social y la visión dual de la música, es decir, instrumentos musicales macho-hembra, de atracción o alejamiento, etc.

Segundo Luis Moreno, uno de los primeros y más importantes musicólogos del país, realizó otro aporte muy valioso sobre la historia de la música ecuatoriana. En su libro “La música en el Ecuador”, afirma que los aborígenes consideraron a la música como una invención de los dioses, lo mismo que el de los instrumentos. La flauta era tenida como el vehículo de la divina voluntad. El gusto por la música estuvo muy difundido en el Imperio de los Incas porque todo acto público o privado era solemnizado por el canto y la danza⁴⁹.

Sin embargo, su aporte más valioso radica en la subdivisión que realiza de las tres regiones del país para explicar cómo se desarrolló la música en cada una de ellas antes de la llegada de los españoles a América. Moreno asegura que en cada región del Ecuador, las manifestaciones culturales se han desenvuelto de acuerdo a agentes

⁴⁹ MORENO, SEGUNDO L., op. Cit., p. 4-5.

externos como el clima, el suelo, la diversidad de panoramas, etc., los cuales han influido radicalmente en la creación artística de los pueblos.

En la región de la costa, por ejemplo, se dice que las culturas asentadas en este territorio no tuvieron apego a sus costumbres y por ello, no se conservó ninguna melodía que documente el tipo de música que hacían. Las razones por lo que ocurrió esto, según Segundo Luis Moreno, fueron el peligro de la salud y de la vida que sus habitantes tenían por el clima húmedo e insalubre de la zona por un lado, y por otro la agitación y concentración de las facultades en la buena marcha de los negocios.

En la sierra, en cambio, los aborígenes tuvieron el ambiente propicio para dedicarse al desenvolvimiento de la música, y se puede comprobar en la actualidad en todas las fiestas y los ritmos que se conservan hasta ahora en las comunidades indígenas. Moreno incluso afirma que la música llegó no solo a tener preponderancia en todos los actos religiosos y sociales de la región, sino que estuvo constituida en verdadero arte, con reglas precisas para la composición de sus ritmos y melodías.

El sistema musical indígena de la región interandina, que ya conocieron los egipcios y lo practicaron lo mismo que todos los pueblos orientales en el apogeo de su civilización, se funda en una escala de cinco sonidos y la modalidad tonal de sus composiciones fue el modo menor – triste, monótono, lastímero- de la escala pentafónica para sus danzas y cantares, pues precisamente la forma de vida solitaria que llevaban los indígenas, los parajes enormes y desolados, etc., influyeron en esto.

Finalmente, en la Amazonía también se generó un tipo de música de acuerdo a sus condiciones ambientales. Para Moreno, la región oriental es vida y movimiento y su gente, de igual manera, es astuta, inteligente, alegre, a diferencia del indígena serrano, melancólico y doliente. Por ello, su producción musical también tiene estas variantes. El sistema musical de los indígenas del oriente se basó en de tres únicos sonidos del acorde de la tónica y sus composiciones fueron concebidas en modo mayor (alegre, festivo). La naturaleza que rodea la región fue la inspiración para sus

habitantes, quienes reflejan con sus creaciones musicales grandeza, altivez y dignidad.

Ahora, durante la invasión incásica, dado el poco tiempo que los Incas tuvieron para imponer su cultura en las poblaciones que encontraron desarrolladas en el Ecuador, su influencia artística no fue determinante para la música.

En el siglo XVI se dio la conquista española, y con ella, una serie de profundas transformaciones en las culturas indígenas, hasta ese momento, existentes en el país y en toda Latinoamérica. Y la música, se afirma que para esos tiempos, había alcanzado su mayor apogeo y difusión.

Las tierras americanas fueron invadidas con gran violencia. Los colonizadores fueron delincuentes y asesinos, la sociedad rechazada de Europa. Su ambición no tuvo límites y por ello, gran cantidad de expresiones artísticas que por siglos se desarrollaron en los pueblos aborígenes fueron destruidas. Los crisoles, adornos, joyas y hermosos atuendos hechos en oro fueron fundidos y convertidos en lingotes, destruyendo las más hermosas creaciones artísticas precolombinas

Y si los invasores no tuvieron piedad con lo material de la cultura ancestral americana, mucho menos quisieron conservar las manifestaciones culturales indígenas, que fortalecían y mantenían unida a la población. Éstas fueron calificadas como demoniacas, grotescas, antiestéticas, e hicieron lo posible por eliminarlas. Con ello inició el despojo de la cultura de los pueblos indígenas. Y la creación y difusión musical, a partir del siglo XVI, estuvo a cargo de la religión católica:

“La música, la enseñanza musical, la composición y difusión, en la época colonial, estaban al servicio y bajo el control de la religión católica. Los frailes y monjas impusieron en Latinoamérica, los patrones estéticos vigentes en Europa. Los templos, monasterios y conventos fueron los principales centros donde se desarrolló la actividad musical.”⁵⁰

⁵⁰ Íbidem, p. 85.

La evangelización fue la herramienta más importante para el logro de la conquista española. Segundo Moreno la denomina la “conquista espiritual-suave, dulce, caricativa”. La educación constituía la forma más sutil de sometimiento. Y la iglesia católica era la encargada de ello. Se abrió el primer colegio para indios, el Colegio San Andrés, en el que se enseñaba a los indígenas a hacer arados, a leer y escribir, a construir instrumentos musicales, y a cantar. En él se educaron a los hijos de los caciques.

La música europea, polifónica y religiosa, se fue insertando en la vida cotidiana de los habitantes americanos, los cuales se organizaron en castas, dividiendo a la nueva sociedad en tres grupos: los blancos y criollos, los mestizos y los indios y negros. Y es precisamente de estos tres grupos que la música ecuatoriana actual se influencia. Los indígenas no fueron receptores pasivos de la cultura ibérica. La resistencia cultural se dio en la sincronización de valores y pensamientos, reflejados en el mestizaje.

Con la enseñanza de la música litúrgica, la introducción de instrumentos musicales como la guitarra y el violín en los sectores populares, y el piano en los dominantes, además de la introducción de reglas musicales polifónicas, la música indígena se vio influenciada, incorporando a su sistema nuevos sonidos, rítmicas e instrumentos. De igual manera, la llegada de los esclavos negros a territorio americano, sus costumbres, incluyendo sus danzas y cantos, también se desarrollaron e influyeron en la música de los pueblos costños, donde hubo el asentamiento más importante de población negra.

3.3. MÚSICA INDÍGENA

La mayor diversidad étnica del Ecuador es representada por los indígenas, los cuales constituyen aproximadamente un tercio de la población ecuatoriana. En el país existen trece nacionalidades indígenas, asentadas en todo el territorio⁵¹. A su vez, la

⁵¹ Nacionalidades indígenas del Ecuador: KICHWA, AWÁ, CHACHI, ÉPERA, TSA'CHILA, A'I COFÁN, SECOYA, SIONA, WAORANI, SHIWIR, ZÁPARA, ACHUAR y SHUAR.

nacionalidad Kichwa se subdivide en trece pueblos, los cuales habitan en toda la sierra y el oriente ecuatorianos⁵².

En cuanto a la música, se considera música indígena a la música llamada andina y la música de la Amazonía (de la cual se va a hablar más adelante en un subcapítulo).

Para los indígenas, la música siempre ha sido concebida como un lenguaje divino, místico, un regalo de los dioses. Y la tierra, su más grande divinidad porque constituye el gran seno fecundo, el hogar de todo lo existente en el mundo, fue la inspiración para la creación de hermosos cantos, danzas, canciones, en su honor y para toda la naturaleza.

A su vez, los instrumentos musicales eran vehículos de acercamiento a las divinidades, y por ello, para los indígenas es de suma importancia saber tocar algún instrumento. Era tan importante la música para los antepasados indígenas, que hasta ahora se mantiene la tradición de ocuparla para todas las actividades diarias:

“Aún hoy es posible observar como las culturas indígenas vinculan la música a cada una de sus actividades diarias. Los rituales incluyen música con especiales características para cada celebración. Hecho que no es nuevo, ya que en las tempranas crónicas de Indias se puede advertir la importancia de la música entre los indígenas, que se hallaba presente en las ceremonias religiosas, guerreras, de trabajo, siembra y cosecha; en el nacimiento y en la hora de la muerte.”⁵³

Con respecto a la composición, la música indígena tradicional presenta una escala de sonidos trifónica en modo mayor (en la Amazonía) y pentafónica en modo menor (en la sierra). Según Moreno, la musa inspiradora de la creación musical indígena era la naturaleza, a la cual trataban de imitar. Y esto se puede comprobar, según el autor, en el canto de algunos pájaros de las zonas en cuestión, los cuales

⁵² Pueblos Kichwas: KARANKI, NATABUELA, OTAVALO, KAYAMBI, KITU KARA, PANZALEO, CHIBULEO, SALASAKA, WARANKA, PURUHÁ, KAÑARI, SARAGURO, KICHWA DE LA AMAZONÍA.

⁵³ GUERRERO G., PABLO, “Enciclopedia de la música ecuatoriana”, Corporación Musicológica Ecuatoriana Conmusica, Quito, 2002.

usan precisamente los sonidos que ahora componen algunas danzas indígenas tradicionales y de igual manera, una fórmula rítmica de algunos ritmos nativos propios como el *sanjuanito*.

Antes de la llegada de los conquistadores, varios historiadores afirman la existencia de varios cantos indígenas en la región de la sierra, los cuales son la raíz de la música indígena andina actual y que fueron usados después por los conquistadores españoles para la colonización. Según Godoy, estos son:

- *Arahui (harawi)*: eran las canciones dedicadas al amor y al desamor. Es la forma antigua de lo que ahora es el *yaraví*.
- *Huahuaqui*: género que se cantaba en forma dialogada con un coro de hombres y mujeres en las festividades consagradas a la luna o durante los momentos de cuidar las sementeras.
- *Kashua*: eran los cantos de la alegría. Con ellos se celebraban las fiestas mediante danzas alrededor de la sementera al ritmo del tambor, la quena y la zampoña.
- *Taki*: eran las canciones libres, con cualquier temática.
- *Tushuc* (el danzante): es un personaje referente a la música, un bailarín que propició la creación de un ritmo actual, el *danzante*.
- *Hayllis*: canciones de triunfo o victoria tanto en las guerras como en las buenas cosechas.
- *Jaguay*: el jaguay constituye el canto andino tradicional mas representativo con el cual se expresaba la alegría del triunfo.
- Canto del *Mashalla*: canto ritual de matrimonio.

A raíz de la conquista española y con la fuerte influencia que ejerció la iglesia católica sobre la producción, difusión y enseñanza musical en el país, la música indígena sufrió algunas modificaciones en su forma y fondo. Con respecto a su forma, la resistencia indígena fue tan fuerte que los ritmos fueron conservados casi sin variar; en lo que sí se dio una innovación fue en los sonidos utilizados en la escala pentafónica indígena, que fueron modificados a la afinación tradicional occidental; en algunos casos se aumentaron sonidos a las canciones hasta usar la escala de siete sonidos, y ahora hasta podemos ver obras con ritmos indígenas dodecafónicos. De igual manera, los instrumentos musicales fueron “mejorados”, con la creación de un colegio donde se enseñaba a los indígenas, entre otras cosas, la música europea, sus formas y armonía, además de la construcción y ejecución de instrumentos traídos de allá (el órgano, la viguela, etc.), y también el perfeccionamiento de los instrumentos tradicionales indígenas como la quena, el tambor, etc.

En cuanto al fondo de la música indígena, en un inicio se dio un despojo completo de las letras y bailes en honor a sus divinidades. La iglesia católica prohibió danzas, canciones e incluso instrumentos musicales, los cuales fueron destruidos porque a oído de los españoles producían sonidos infernales y sus ritos iban dirigidos al diablo (esto solo fue una excusa para justificar la conquista). Pero como se dieron cuenta de la importancia que tenían los ritmos ancestrales en la vida los nativos, usaron bailes y cantares tradicionales en la liturgia católica, y sistemáticamente fueron destruyendo los ídolos y rituales indígenas para sustituirlo por fiestas en honor a Dios y sus santos.

Un ejemplo muy conocido de esto es la canción “Salve Salve Gran señora”, que fue originariamente un canto sagrado inca. La melodía usada para la interpretación vocal de esta canción es una melodía de estilo indígena puro y algunos investigadores la inscriben dentro del género musical del *yaraví*. Sin embargo, Segundo Luis Moreno afirma que eso es una equivocación porque esta melodía fue algo más que un ritmo, sino un canto sagrado a las divinidades o al Inca. El nombre

en kichwa de esta canción es “*Yupaichishca*”, que significa adorable, venerable, digno de toda alabanza.

Sin embargo, gracias a la tradición oral y la resistencia indígena, su música no fue anulada del todo. Y de temas como “Mashalla” (*yaraví*), “Puca Shimi” (*sanjuanito*), “La Chimbeña” (danza), vamos a definir a continuación los ritmos indígenas que se incluirán en los programas radiales planteados en este trabajo. Estos son: el *Yumbo*, el *Danzante*, el *Yaraví* y el *Sanjuanito*. Estos ritmos en la actualidad se pueden considerar como mestizos porque también sufrieron la imposición cultural española. Sin embargo, su raíz es indígena y por ello aún se los considera ritmos indígenas. Además, la música tradicional de la Amazonía también entra dentro de esta clasificación de música indígena y será definida en esta parte del trabajo.

3.3.1. EL YUMBO

El *yumbo*, a pesar de ser un ritmo de orígenes prehispánicos conservado por los indígenas durante la conquista española, se consolida como género musical recientemente, en los años sesenta del siglo XX.

Yumbo es un término proveniente de la lengua kichwa que significa “brujo”. De allí que este género musical se deriva del *yumbo* como personaje y como danza. El *yumbo* personaje es el indígena de Pichincha que participa con disfraces en varias celebraciones andinas. Los *Yumbos* fue el nombre de una etnia que habitó al noroccidente dicha provincia.

El *yumbo* danza, en cambio, según Moreno, es una de las danzas más bellas de entre las autóctonas del Ecuador y la más desarrollada. Se la bailaba en Cotacachi en el mes de sus fiestas, septiembre, y constaba de siete números, uno para cada día de la semana. Su belleza radica en la bien lograda musicalidad, entre ritmo y melodía, que producen los indígenas con los instrumentos musicales y sus bailes. En la actualidad, la danza de los *yumbos* es un producto innovado de antiguas danzas indígenas.

El traje del *yumbo* danzante es descrito de esta manera:

“Son los *yumbos* un grupo de danzantes sin disfraz ni vestuario especial, sino con el suyo ordinario, muy limpio, nítidamente blanco. Suprimen el poncho y ciñen un cinturón sobre la camisa larga; átanse al cuello un pañuelo de color vivo; atraviesan el busto con bandas formadas de pájaros embalsamados, conchitas marinas, colmillos de animales, etc., y empuñan con la mano derecha una lanza de palo de chonta como de dos metros de largo”.⁵⁴

Ahora la descripción de la danza de los *yumbos*:

“La danza de los *yumbos* es de difícil ejecución; pero de lo más bella, elegante y artística que puede figurarse, pues la realizan lanzando los pies, alternativamente hacia adelante y hacia atrás, en movimiento de vaivén, con el busto un poco echado al frente con tal destreza y buen gusto, con tal fineza y distinción, que los espectadores quedan llenos de asombro, con la ilusión visual más encantadora al figurarse que los bailarines no tocan el suelo, sino que nadan sobre él”.⁵⁵

Según Guerrero, la danza mestiza de este baile ya no se practica. Sin embargo, en la provincia de Pichincha existe la yumbada o “La Matanza del Yumbo”, un drama ritual representado por bailarines indígenas en las fiestas del Corpus Cristi. La historia del *Yumbo Huañuchiy* (matanza del yumbo) se basa en la dualidad del bien y el mal, el protagonista es un indígena de la selva y la trama consiste en la simulación de un verdadero asesinato. Los personajes son: el indígena descendiente de Atahualpa que se constituye como el protagonista, un indígena foráneo que a través de engaños quiere ganarse la confianza del protagonista y robarle su tesoro, y los yumbos y los diablitos que son los danzantes que acompañan todo el desarrollo del drama. Algunos registros apuntan de la ejecución de esta danza en las parroquias de Calderón, Rumiñahui, San Isidro del Inca, Zámboza, la Magdalena y Pomasqui.

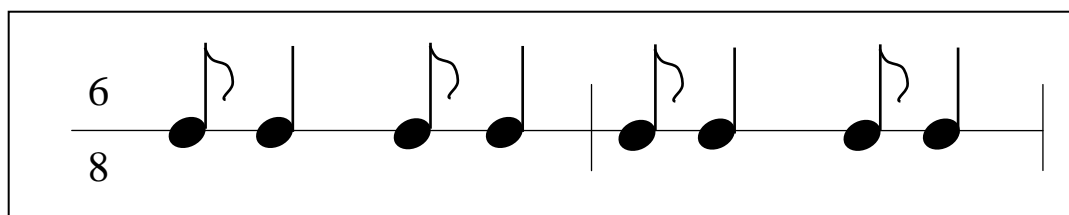
Con respecto a la música, ya se afirmó que, como género musical, no es sino hasta los años sesenta que el *yumbo* se constituye como tal, y esto gracias a la

⁵⁴ GUERRERO, PATRICIO y SANTOS, CESAR, “Enciclopedia de la música ecuatoriana”, tomo II, Corporación Musicológica Ecuatoriana CONNMUSICA y Archivo Sonoro de la música Ecuatoriana, Quito, 2004-2005, p. 1474.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 1474.

grabación de un *yumbo* tradicional “*Apamuy Shungo*”, que significa “entregando el corazón. Esta es una antigua melodía tradicional indígena, cuya transcripción original fue realizada por Luis Humberto Salgado, pero que Gerardo Guevara le puso letra y la adaptó a ritmo de *yumbo*. Con esta pieza musical, este género musical indígena se dio a conocer a nivel nacional y se definieron sus características musicales.

Cada género posee características musicales específicas que lo hacen diferenciarse del resto. El *yumbo* tiene una medida binaria compuesta, es decir, que cada compás se divide en dos tiempos y cada tiempo en tres subtiempos. Así, el *yumbo* está compuesto en un compás de 6/8: el 6 representa el número de subtiempos, y el 8 representa la figura que llena cada subtiempo; en este caso, el 8 se refiere a las corcheas. Entonces, son 6 corcheas, o su equivalente en otras figuras musicales, las que llenan un compás de *yumbo*; sin embargo, su fórmula rítmica es yámbica, es decir, compuesta por una nota corta y una nota larga. La nota corta es una corchea, un subtiempo, la cual tiene en acento fuerte, y la nota larga es una negra, dos subtiempos, de acento débil, llenando con dos de estas formulas un compás entero. Por ejemplo:



CUADRO NO. 1: RITMO DE YUMBO

ELABORACIÓN: Propia/2009

FUENTE: Enciclopedia de la Música Ecuatoriana

La escala de sonidos que se usan en los *yumbos* es pentafónica, es decir, compuesta de cinco sonidos con intervalos de terceras menores y segundas mayores. El intervalo de tercera mayor constituye ya distancia de un tono y medio que existe entre dos sonidos. Este intervalo en la escala pentafónica, está entre el primero y segundo grado y entre el cuarto y el quinto grado. Los demás intervalos son de segunda mayor, es decir, que la distancia entre los sonidos es de un tono.

El *yumbo* transcrito por Moreno que data de hace cientos de años atrás, y que aún no se constituía como género musical, sino como danza autóctona, posee la escala descrita anteriormente. Su tonalidad es de sol menor, es decir, sol se constituye como el primer sonido de la escala, y en base a él se construyen los demás sonidos, teniendo la siguiente escala, típica del *yumbo* aborigen: sol-sib-do-re-fa. De igual manera, el modo menor constituye una construcción ordenada de sonidos que da un sonido triste. Los *yumbos* son escritos en escalas menores. A su vez, el tempo con el que se interpretan es uno rápido.

Finalmente, los instrumentos musicales en el *yumbo* también revelan su carácter ancestral, ritual indígena. En la ejecución de la danza *yumbo*, cada danzante posee un rondador pequeño y un tamborcillo.

3.3.2. EL DANZANTE

El *danzante*, similar al *yumbo*, existe desde antes de la llegada de los españoles, pero se delimitan sus características como género a mediados del siglo XX, diferenciándolo al fin del ritmo de *yumbo*, con el cual, en algunos casos se tenían de sinónimos por su similitud sonora. Su localización se limita a la región interandina.

Al igual que el *yumbo*, el danzante no solo se constituye como un ritmo musical, sino también como una danza, y más aún, como un personaje. Según la tradición ancestral indígena, el *danzante* es el heredero del Tushug-Cayapa, sacerdote hacedor de la lluvia, señor de la tierra. Por ello, su misión es danzar para atraer la buena cosecha y agradecerle por la anterior. De ahí se derivan los famosos “*danzantes*”, que son los bailarines disfrazados que participan en las fiestas indígenas. Casi en todas las provincias de la sierra están presentes, pero los más famosos, por sus llamativas y lujosas ornamentaciones, son los danzantes de Pujilí en la provincia de Cotopaxi, los Salasacas en la provincia de Tungurahua, y los de Chimborazo.(fotografía) ⁵⁶

⁵⁶ Tomada de la página web: www.hotelpatrimonio.net/images/Danzante

Los *danzantes* son los protagonistas en las fiestas del Corpus Cristi, celebrada en el país a mediados de año, sincretizadas con las celebraciones al sol, con el Inti Raymi. La fiesta más importante del Corpus Cristi se la celebra en Pujilí, debido a la gran cantidad de *danzantes* que acompañan la celebración. Esta festividad religiosa es tan importante para los indígenas porque los españoles la hicieron coincidir con fechas festivas tradiciones indígenas (Inti Raymi). Por ello, la trascendencia de esta fiesta desde la colonia hasta la actualidad.

Precisamente en la colonia, algunos informes históricos revelan la presencia de los *danzantes*, y la inconformidad de altas autoridades con la celebración de estas danzas hasta el punto de quererlas prohibir. En 1786, un alcalde encargado de realizar las cobranzas de los tributos en la Real Audiencia de Quito, escribió una queja a las autoridades mayores con respecto a la actividad religiosa en Riobamba, la cual le parecía muy permisiva e inmoral. En esta queja se refirió específicamente a las fiestas que la iglesia permitía celebrar a los indígenas, pues consideró que ellas eran sumamente perjudiciales para la propia religión católica, para la agricultura, para las manufacturas y para los intereses del rey de España. Sus quejas se referían a los gastos y desmanes que los “*danzantes*” propiciaban durante las fiestas auspiciadas por la iglesia, pidiendo a las autoridades que prohíban su ejecución. Eugenio Espejo, en “*La defensa de los curas de Riobamba*”⁵⁷, dio respuesta a esta queja de manera genial, logrando con ello, que los *danzantes* no se prohíban.

Los trajes de los *danzantes* son lo más importante de este personaje, pues representan símbolos sagrados de la fecundidad, del sol y la luna, los cuales se han ido cambiando, después de la conquista española, por monedas de oro y plata, espejos, imágenes religiosas, etc. Por ello, sus trajes son llenos de estos elementos para pedir a las divinidades una buena cosecha y en agradecimiento por las gracias del anterior año. Moreno hace una descripción magistral de los *danzantes* de Yaruquíes, que se transcribe a continuación:

⁵⁷ ESPEJO, FRANCISCO JAVIER EUGENIO SANTA CRUZ Y, “Escritos del Doctor Francisco Javier Eugenio Santa Cruz y Espejo, T. III, Editorial Artes gráficas, Quito, 1923.

“Los danzantes se presentan en la plaza de su parroquia-el día de la fiesta’- ataviados lujosamente. Visten una almilla o jubón de tela blanca, vaporosa, con adornos de oropeles, lentejuelas, etc.; y llevan al cuello un pañuelo de color, que casi siempre es de seda. Ciñen faldillas coloradas o de cualquier otro color vivo, sobre pantalones blancos bien planchados. Llevan en la cabeza una corona de madera forrada de papel plateado o dorado, en que embonada cuatro o más haces de plumas de colores, en forma de penachos. De la corona caen hacia atrás dos franjas anchas de seda-cada cual de diverso color-con brocados y adornos valiosos, a la manera de ornamentos sagrados (...). Van calzados con zapatos y ceñidos en los tobillos con cascabeles, sonajas que han usado desde tiempos preincaicos, que las denominaban *chil-chil* (...).La prenda más valiosa de los danzantes- y de la que hacen gran ostentación- es el delantal de tela fina que pende de la cintura y llega hasta cerca de los pies, cuajado totalmente de fuertes, soles y toda clase de monedas antiguas de plata. Las manos calzan guantes blancos y con la derecha sostienen una daga (...).”⁵⁸

Con respecto al género musical de *danzante*, reiteramos que sus especificidades sonoras se delimitaron recientemente, con la aparición de la famosa obra “Vasija de Barro”, una canción compuesta en el ritmo de *danzante* por Gonzalo Benítez y Luis Alberto Valencia (Dúo Benítez y Valencia) en una reunión de amigos en el año de 1950 en la casa de Oswaldo Guayasamín.

Hasta ese entonces, las diferencias entre el *yumbo* y el *danzante* eran muy ambiguas; es más, la rítmica que los diferenciaba era al revés: la que corresponde hoy al *yumbo* era la de *danzante* y viceversa. Esto se puede comprobar en escritos de Luis Humberto Salgado y Segundo L. Moreno. De igual manera, el *danzante* era cualquier danza autóctona interpretada por un grupo de indígenas en las fiestas religiosas. Sin embargo, desde la colonia, se fueron delimitando sus características con la aparición de los *danzantes* y la gala que derrochaban en el Corpus Cristi. De allí, que los típicos instrumentos para tocar un *danzante* autóctono sean el pingullo, o pífano de caña con tres orificios, que da la melodía principal, y un tamboril grande que marca el compás de la canción:

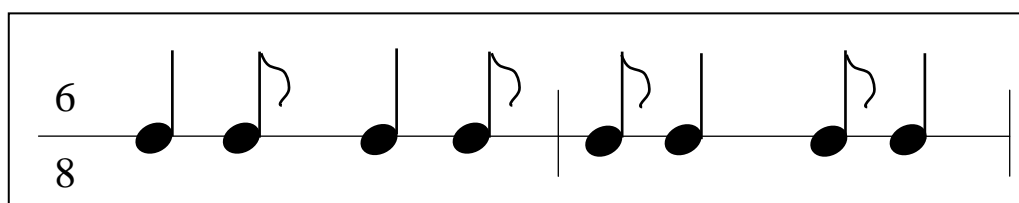
“... en la música indígena, el danzante no tenía una rítmica única, sino que se definía como danzante a más de a los bailarines, a las piezas musicales que ellos interpretaban en las fiestas indígenas. Moreno aclara que los españoles y criollos llamaban danzante a todas las danzas rituales de los indígenas. De ahí aquella ambigüedad de que inclusive danzantes en compás binario simple y

⁵⁸ MORENO, SEGUNDO L., Op. Cit., p. 40.

piezas indígenas con la rítmica del género que ahora es definido como yumbo hayan sido denominadas danzantes.”⁵⁹

Ese día, en la reunión de varios intelectuales en la casa de Guayasamín, surgió la letra de la canción “Vasija de Barro”, de la pluma de cuatro afamados artistas ecuatorianos⁶⁰. El tema principal hace referencia a las prácticas antiguas de sepultura y con ello, la añoranza de los autores por un pasado perdido. Los músicos que fueron encargados de ponerle música a tan bella composición poética, eligieron el ritmo más autóctono, el *danzante*, para estar acorde con la intención del poema. Y no se equivocaron, pues este ritmo se origina en las comunidades preincásicas y es producto de la innovación de toda una serie de danzas autóctonas, que se mantuvieron vivas durante las dos invasiones y hasta ahora constituyen una fuerte costumbre indígena en las poblaciones donde se las practicaba: Pujilí, Salasaca, Yaruquíes, Cacha, San Vicente, Amaguaña, Socarte, Cañar, etc.

De allí, el *danzante* actual (llamado mestizo, pero de origen indígena) se compone, rítmicamente, en un compás de 6/8, similar al del *yumbo*, pero con la única diferencia en la fórmula rítmica y el tempo. De los seis tiempos (corcheas) del compás, el *danzante* llena el compás con dos negras y dos corcheas ubicadas de la siguiente manera:



CUADRO NO. 2: RITMO DE DANZANTE

ELABORACIÓN: Propia/2009

FUENTE: Enciclopedia de la Música Ecuatoriana

Esta figuración rítmica, de una nota de valor largo en el acento fuerte seguida de una de valor corta en el acento débil, es conocida como ritmo trocaico. A su vez, el *danzante* es interpretado a una velocidad lenta, tres veces más lento que un *yumbo*,

⁵⁹ GUERRERO, PABLO y SANTOS, CESAR, op. Cit., p. 537.

⁶⁰ Jorge Carrera Andrade, Jorge Enrique Adoum, Hugo Alemán (poetas) y Oswaldo Guayasamín (pintor).

y sobre una escala pentatónica menor, es decir, sobre una escala de cinco sonidos ordenados de forma ascendente con intervalos de tercera menor y segunda mayor. Y el modo menor, como ya quedó claro en el *yumbo*, es triste y melancólico y es la modalidad que predomina en toda la producción musical aborigen de la región interandina.

3.3.3. EL YARAVÍ

El *yaraví* es un género musical indígena, por sus orígenes precolombinos, que fue muy bien asimilado por los nuevos habitantes del Ecuador durante la colonia y ahora, ampliamente difundido dentro de los repertorios de música popular y rocolera, no solamente en Ecuador, sino también en Perú y Bolivia. Proviene del vocablo kichwa *harawi*, que hace referencia a cualquier canto de amor y desamor.

Como ya se explicó anteriormente, su origen es preincásico; fue un canto aborigen. En sus inicios, este término (*arahui*, *harawi* o *haravec*) era usado para referirse a todo verso, toda canción. Pero su evolución lo encasilló en la producción de poesía amorosa, y sus sonidos: dulces, delicados y sentimentales, fueron hechos acordes con esta intención, la alegría o la tristeza del amor. Algunos cronistas también incluyen en la temática de los *harawis* a la muerte, es decir que también se cantaban cuando se despedía a un ser querido.

Durante la colonia, el *yaraví* fue la canción de la añoranza y la melancolía. Era la canción privilegiada para entonarse en las reuniones de los indígenas y mestizos. También eran conocidos como *tonos*, término que vino con los españoles y su uso se extendió a buena parte de las composiciones coloniales. Sin embargo, en el siglo XIX se especificó su significado como sinónimo del *yaraví*. Esto se comprueba en algunos escritos de dicho siglo, que aseguran la presencia de *tonos tristes* o *aires melancólicos* que encantan a los mestizos en la sierra ecuatoriana:

“En casi toda la sierra se mantiene viva la afición a lo que... llaman *tono triste*, absolutamente desconocido en España. Gustóles sin duda, muy particularmente a los criollos del Ecuador, Perú y Bolivia, ya españolizados, los

tradicionales yaravíes de los indios, y de tal gusto, traspasado de generación en generación, ha provenido el encanto con que los oyen.”⁶¹

Este género musical posee una característica muy particular; provoca en el oyente una dualidad, porque, a pesar de ser una música melancólica y triste, conmueve el ánimo y la memoria de quienes la escuchan, estimulando el regocijo y alegría. Juan León Mera es uno de los que encuentra esta particularidad en el *yaraví*. Antonio Farfán, prócer de la independencia, solía decir: “*Tóquese un tonito triste, que alegre el corazón*”.⁶²

El *yaraví* fue la canción, ritmo, género, más cultivado por los ecuatorianos en el siglo XIX, similar al pasillo en el siglo XX. Era cantado por todos los estratos sociales, en todas las reuniones, al ritmo del arpa, la guitarra y el pífano. Los jóvenes gustaban mucho de interpretar los yaravíes en las calles, al caer el atardecer y después en la noche, dar serenatas hasta el amanecer. “*El yaraví era la expresión sentimental más importante, en cuyos versos se cantaba la ausencia y la temática amorosa en sus diferentes planos (...) Era calificado como una elegía en la cual se expresaban sentimientos de ausencia, dolor, ingratitud, amor y desamor, y varios poetas románticos le dedicaron sus versos*”.⁶³

Al ser un ritmo tan popular en el siglo XIX, varios músicos ecuatorianos dedicaron su esfuerzo a la composición de varios yaravíes. Uno de los más antiguos y representativos lleva el nombre de “*El Yaraví*”, el cual fue escrito por Honorato Vásquez y pronunciado en la instalación de la “Sociedad Filarmónica” el 18 de abril de 1875 en la ciudad de Cuenca. Los versos de este yaraví-poesía describen al ritmo en toda su expresión, sentimental, dulce y lastímero, propia expresión del ecuatoriano de esa época:

Ya en la sonora vihuela,
Ya en la dulce flauta,
O en el rondador humilde,
Do quier que clamas,

⁶¹ GUERRERO, PABLO y SANTOS, CESAR, op. Cit., p.1463.

⁶² *Íbidem*, p. 1464.

⁶³ GUERRERO PABLO, y MULLO, JUAN, “Memorias y Reencuentro: El pasillo en Quito”, publicación del Museo de la Ciudad, Quito, 2005-2006, p. 13.

¡Oh yaraví armonioso!
Hieres nuestra alma.

Y al son del fuego ardiente
Entre ramas, dejás oír tus ayes
En la cabaña,
En la cabaña
Por labriegos humilde
Sol habitada.

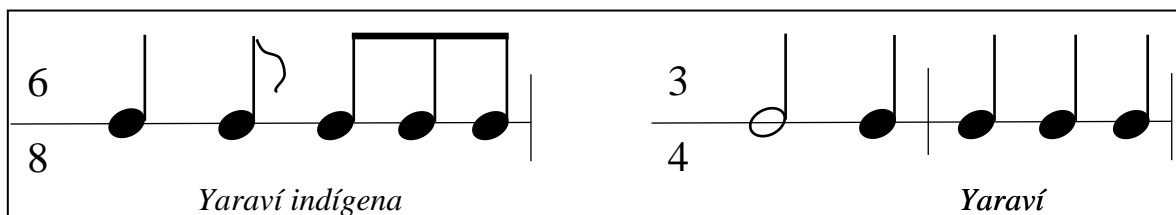
Y junto a regios tronos
También suspiras,
Porque, ay! Los reyes quieren
Que tu armonía
Que tu armonía
Hable a sus corazones
De ajena dicha!

Recuerdos son tus quejas
De aquellas horas
Que en la niñez pasamos,
Ay! Tan hermosas
Ay! Tan hermosas
En el hogar oyendo
tus dulces notas!...

Tus quejas, canto hermoso,
A todos hablan,
Porque en tus gratos sonos
Solo retratas,
Solo retratas
Lo que en el hondo abismo
Del pecho pasa!...⁶⁴

En cuanto a lo netamente musical, el *yaraví*, como toda la música aborígen ecuatoriana, sufrió cambios inevitables en sus formas musicales. Así, se tiene que hay dos tipos de *yaravíes*: el indígena y el criollo. El *yaraví* indígena, como el *yumbo* y el *danzante* que se consideran ritmos indígenas, está compuesto en un compás binario compuesto de 6/8. El *yaraví* criollo está compuesto en un compás ternario simple de 3/4.

⁶⁴ GUERRERO, PABLO y SANTOS, CESAR, op. Cit., p. 1465.



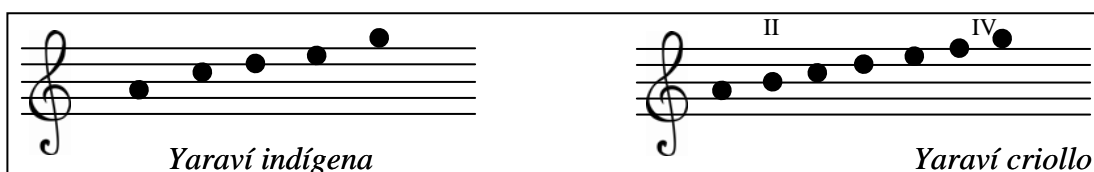
criollo

CUADRO NO. 3: RITMO DE YARAVÍ Y SUS VARIANTES

ELABORACIÓN: Propia/2009

FUENTE: Enciclopedia de la Música Ecuatoriana

El movimiento con el que se interpreta este género en sus dos variantes es el de *larghetto*, es decir, lento y melancólico, con carácter elegíaco; pero la diferencia más evidente se halla en los sonidos que componen cada ritmo. Los yaravíes indígenas se componen sobre la misma escala pentafónica de la música tradicional aborígen, mientras que los criollos aumentan dos sonidos (el segundo y sexto grado) en sus yaravíes, e incluso escalas cromáticas (más de ocho sonidos diferentes), como se muestra a continuación:



CUADRO NO. 4: ESCALAS DEL YARAVÍ

ELABORACIÓN: Propia/2009

FUENTE: Enciclopedia de la Música Ecuatoriana

Además, a mediados del siglo XIX, se añadió una segunda parte a los yaravíes originales, de fórmula rítmica parecida, pero interpretada con tiempo más rápido. Esta innovación la realizaron los criollos y es algo que ahora caracteriza a varios yaravíes. Dicha segunda parte rápida es tocada en ritmos de tonada o albazo, pues comparten cierta similitud rítmica con el *yaraví*:

“Quizá sea desde el siglo XIX,... que en el yaraví se establecieron dos partes, rítmicamente parecidas, pero diferentes en su tempo. En la parte final de algunos yaravíes se introducía un *albazo* o una *tonada*, en movimiento allegro. Hallamos un yaraví titulado “*La nieve*”, de finales del siglo XIX, en el cual el allegro de la segunda parte es denominado *charada*. También en el siglo XIX se usó como complemento del yaraví un segmento final en tempo movido que

corresponde a la *tonada*. Aún en el primer tercio del siglo XX se pueden encontrar grabaciones que lo confirman.”⁶⁵

Actualmente, el *yaraví* es una canción en tiempo lento que evoca amores, desamores, despedidas y viajes, logrando con sus matices sonoros gran expresividad y dramatismo que refuerzan la emotividad y sentimiento característico del género. Incluso se encuentra este ritmo en canciones religiosas también llamadas *tonos tristes de oración*.

Las piezas más conmemorativas de este ritmo son: *Pobre Barquilla mía* de José Ignacio Canelos, con un texto de Lope de Vega que data de 1632; *Todavía no me muero* de compositor anónimo que data del siglo XIX; *Lágrimas* de R. Velásquez; *En la tumba de mi madre* de Benjamín Ruiz (letra) y Julio Cañar (música); *Puñales* de Ulpiano Benítez; *Yaraví*, de Ángel Honorio Jiménez, quien ganó con esta pieza un concurso de música ecuatoriana en 1942. Y los intérpretes de yaravíes del siglo XX son: Olmedo Torres (saxofonista) y Nelson Dueñas (guitarrista), quienes interpretan piezas famosas como *Tras una piedra*, *Tristezas y alegrías*, *Momentos de tristura*; el dúo Benítez y Valencia con los temas *Pobre Barquilla mía*, entre otros; las Hermanas Mendoza Suasti; el dúo Ayala Coronado, el Trío Sensación, Lida Uquillas, los Hermanos Miño Naranjo, Paulina Tamayo, los Hermanos Nuñez, el Trío Colonial, entre otros.

3.3.4. EL SANJUANITO

El *sanjuanito* o san juan, es un género musical muy difundido e interpretado por los grupos musicales indígenas en la actualidad, siendo el ritmo indígena de fiesta por excelencia. Su origen se remonta hasta antes de la conquista española. Algunos afirman que los incas trajeron esta música a Ecuador, Perú y Bolivia y que el *sanjuanito* es una derivación del huayno peruano-boliviano. A esta afirmación, historiadores argumentan que no es posible que los incas hayan logrado insertar su música en tan poco tiempo en los pueblos indígenas aborígenes, pues justamente donde más se desarrolló la ejecución y composición de este género, en la provincia de Imbabura, es donde más hubo resistencia frente a la invasión incásica. De igual manera, muchos investigadores

⁶⁵ GUERRERO, PABLO y SANTOS, CESAR, Op. Cit., p. 1464.

remiten el origen del *sanjuanito* a la comunidad de San Juan de Ilumán, en Imbabura, y otros en San Juan Bautista de Chambo, en la provincia de Chimborazo.

Lo que sí es seguro es que este ritmo existe en el Ecuador desde antes de la llegada de los incas, y que, de igual manera que el *yumbo* y el *danzante*, se fue consolidando como género musical a través de los tiempos de la colonia con la resistencia cultural indígena. De ahí, que los españoles le dieron el nombre de *sanjuanito* a las danzas practicadas por los indígenas en las fiestas del Inti Raymi, haciendo coincidir con la celebración del día de San Juan Bautista todos los 24 de junio, para imponer más dócilmente la religión y la ideología cristiana en los aborígenes.

Uno de los primeros sanjuanitos transcritos en una partitura fue recogido por Juan Agustín Guerrero a mediados del siglo XIX. Esta versión fue presentada en un Congreso de Americanistas en 1881 en la ciudad de Madrid. Por esta misma época, un norteamericano llamado Friederich Hassaurek, durante una misión diplomática por el Ecuador, hizo referencia al *sanjuanito*, en sus escritos, como una serie de bailes de los San Juanes que se practicaban en una fiesta indígena que observó, la cual se llevaba a cabo en una plaza. Él relata que al ritmo de una trompeta, un bombo, dos flautas y un cuerno, los indígenas bailaron durante dos horas mientras los músicos tocaban todos a la vez el mismo “son”.

Antonio Borrero, presidente del Ecuador desde 1875 a 1876, dijo que el *sanjuanito* era la *Marsellesa* nacional. De igual manera, varios investigadores musicales extranjeros citaban al *sanjuanito* como sinónimo de música y danza mestiza ecuatoriana, porque en él se refleja la sicología del ecuatoriano, “*nos alegramos con una música triste; y bailamos alegremente el sanjuanito Pobre Corazón*”⁶⁶

Sixto María Durán, afamado músico quiteño nacido en 1875, en sus escritos sobre música ecuatoriana, realiza una descripción muy buena sobre el *sanjuanito* indígena con respecto a su ejecución y sus formas musicales:

⁶⁶ GODOY, MARIO, op. Cit., p. 182.

“La danza aborígen o San Juan, música instrumental de fiesta en compás binario, consta de una sola frase repetible indefinidamente, a cortas interrupciones en las cuales el tambor mantiene el ritmo en un número corto de compases, por lo menos esta es la forma primitiva y todavía usual. A este propósito, conviene apuntar ciertos detalles en composición bastante curiosos. El ejecutante indígena que con la mano izquierda toca su caramillo, con la mano derecha bate el tambor a dos golpes, en ritmo dividido en corcheas, acentuando la primera de cada par y, enunciada una vez su gran frase de dos, cuatro o seis compases, en cada repetición introduce variantes de verdadero encanto melódico, de tal manera que avanzada la danza, la composición llega a un estado de adorno y complejidad admirable”.⁶⁷

Además, Durán se refiere a esta música como una creación admirable y compleja, puesto que durante las fiestas, los ejecutantes no repiten ni copian una misma melodía, sino que es una creación espontánea, única e irrepetible:

“Otro detalle, este artista que durante la fiesta ha tomado a su cargo el desempeño musical, casi nunca repite su composición; conserva siempre el ritmo, la forma, en una palabra el género, pero cada vez la melodía es diferente, lo que hace suponer que forma su repertorio ocasional por inspiración.”⁶⁸

Con esto ya se han evidenciado algunas cualidades musicales propias de este ritmo, las cuales se van a definir a continuación. Existe un patrón rítmico y melódico para todos los sanjuanitos, sin embargo, como se lo practica en la mayoría de comunidades indígenas, hay variantes entre los sanjuaneros de cada población. Están los sanjuanitos de Imbabura, los de Chimborazo, los de Cañar, los del Oriente ecuatoriano, etc., que comparten similar rítmica y modalidad tonal, pero que difieren en las escalas, en la armonía, en los instrumentos musicales que usan para su interpretación, en algunas fórmulas rítmicas, y en el tempo.

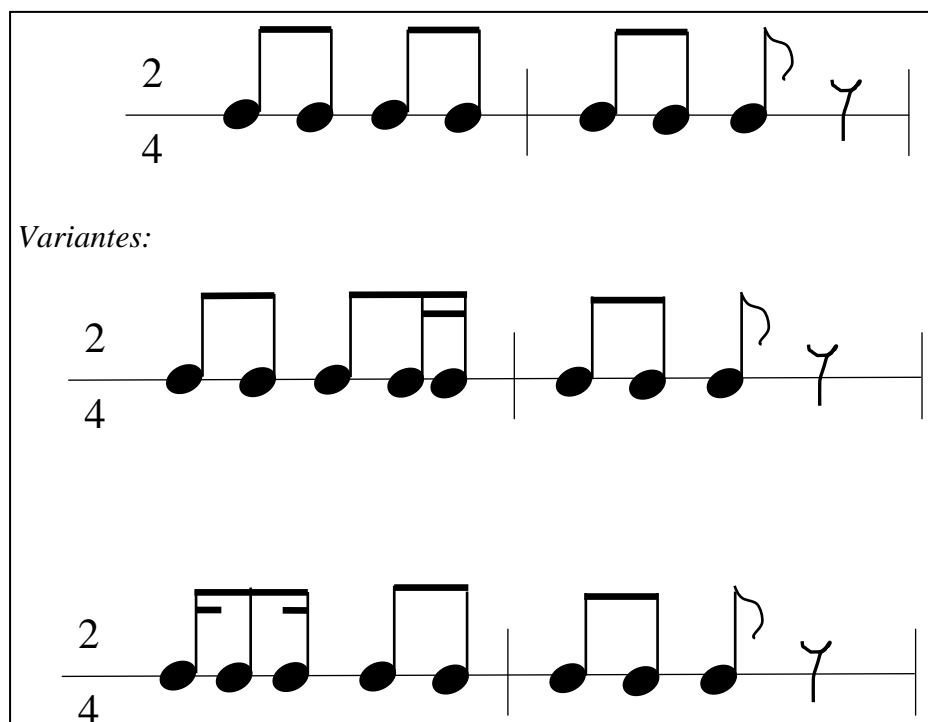
El *sanjuanito* está compuesto en un compás binario simple, 2/4, con ritmo alegre y rápido, *allegretto*, en la que la negra dura 114. La escala usada en los típicos sanjuaneros es la escala pentafónica menor, y por ende, la tonalidad de la música es menor, teniendo una segunda parte donde modula a la tonalidad relativa mayor para volver nuevamente a su relativa menor y tonalidad original.

⁶⁷ DURAN, SIXTO MARÍA, “La música”, en Directorio general de la República del Ecuador, Julio Vizcaino, Quito, 1928, tomado de GUERRERO, PABLO y SANTOS, CESAR, op. Cit., p. 1279.

⁶⁸ *Ibidem*.

En cuanto a la forma de este ritmo, en la mayoría de composiciones es usada la forma “canción”, es decir, una fórmula A-B-A. Esta forma tiene una pequeña introducción o estribillo con el que inicia la pieza, seguida de la parte A, que constituye el tema principal del *sanjuanito*; estas dos partes dan el modo de la canción, que es menor. Después de la parte A, sigue la parte B que suele ser una modulación a una tonalidad mayor, ya antes mencionada, y para finalizar el *sanjuanito* se vuelve a la parte A, a veces con alguna variante mínima. El estribillo suele tocarse entre el paso de la parte A a la B.

Su fórmula rítmica es diversa, pero mantiene una constante rítmica de corcheas, siendo la más común, la siguiente:



CUADRO NO. 5: RITMO DE SANJUANITO
Y SUS VARIANTES

ELABORACIÓN: Propia/2009
FUENTE: Enciclopedia de la Música Ecuatoriana

Los instrumentos musicales tradicionales para tocar los sanjuanitos son el tambor, que marca el ritmo dado anteriormente, y la flauta o el rondador que tocan la melodía principal y son los encargados de conducir el modo, la escala y la forma de la

composición. Además, dentro de los sanjuaneros ahora llamados mestizos, los indígenas los interpretan a ritmo de la guitarra, el charango o el arpa acompañados del violín para generar la melodía principal, en conjunción con los tambores y flautas que no han perdido su lugar.

En la actualidad, el *sanjuanito* sufrió procesos de innovación musical en los cuales los ritmos nuevos, escalas nuevas, instrumentos nuevos, han generado nuevos ritmos como el *Saltashpa* o el *Cachullapi*, que dio al ritmo frescura y atractivo para las nuevas generaciones, siendo éste uno de los géneros más queridos entre los ecuatorianos, sin importar las edades, muy respetado y practicado por los músicos jóvenes en la actualidad, en particular en las comunidades indígenas, muchas veces al ritmo de la batería, el sintetizador, la guitarra eléctrica y el bajo eléctrico.

De igual manera, el *sanjuanito*, al ser considerado por muchos como la danza nacional, ha sido el ritmo preferido para realizar cientos de composiciones por los músicos ecuatorianos. A su vez, existen decenas de agrupaciones musicales, en particular bandas de pueblo y grupos musicales indígenas, que se dedican a tocar sanjuanitos y llevarlos alrededor del país en las fiestas populares, y del mundo en el caso de las agrupaciones indígenas, particularmente de Pichincha e Imbabura. Incluso, el rock y el *sanjuanito* ya han sido fusionados en algunas propuestas musicales urbanas.

Así, se tienen los sanjuanitos: *Achachay aguacerito* de Rubén Uquillas, *Pobre corazón* de Guillermo Garzón, *Mi chagrita caprichosa* de Benjamín Aguilera, *Comienza la fiesta* de Ulpiano Chávez, *Chicha de jora* de Luis Nieto, *Vamos a Casa* de Marco Tulio Idrovo, *Esperanza* de Gonzalo Moncayo, *Que siga la farra* de Mesie Borja, *Ay pobre amor* de Custodio Sánchez, entre otros. Además, sanjuanitos típicos de la provincia de Imbabura, los intérpretes más representativos de los sanjuanitos ecuatorianos están en la provincia de Imbabura, los cuales ya son sanjuaneros mestizos porque incluyen en sus melodías notas de la escala occidental y aún más variantes melódicas: *Imbabureñita*, *Runa Shungo*, *Muscuyos*, *Comadrona*, *Cuidado Guagua*, *Penas mías*, *Que siga la fiesta*, *Yamor 90*, entre otras. Y las agrupaciones: Runakuna, Ñanda Mañachi, Winiaypa, Charijayac, Enrique Males, entre otras.

3.3.5. EL CARNAVAL

El carnaval es considerado por los musicólogos consultados, como un género musical regional ecuatoriano de danza con texto, propio de las provincias de Bolívar y Chimborazo. Está emparentado con el yumbo, con el cual guardan similitud rítmica, combinándose con la fórmula del danzante también. Es el texto y la función social de este ritmo lo que le convierte al carnaval en un género diferente.

Existe un estudio de Laura Hidalgo sobre la música del Carnaval de Guaranda. En él se afirma que esta música es escuchada de día y de noche en todas las casas y calles de Bolívar durante los días de las festividades de Carnaval que se celebran en febrero. La melodía es tradicional, anónima y cantada desde hace siglos. Su origen se vincula con las épocas prehispánicas. Hay una versión que cuenta que

“el Dios Pachacámac ordenó a la naturaleza compusiera una música dedicada a una pareja de jóvenes indios unidos en un tierno y profundo amor. El viento, las aves, el agua, y los árboles crearon una pieza cuyos sonidos conjugados formaron una música triste y alegre a un mismo tiempo. Los jóvenes escucharon la melodía y como una dádiva se la entonaron al cacique Huaranga, quien estableció una importante fiesta para que aquella música fuese interpretada por su pueblo.”⁶⁹

El carnaval se toca en compás 6/8 y en tonalidad menor, con la misma base rítmica que el yumbo. Sus melodías son pentafónicas. Estas tres cualidades revelan su origen indígena. En cuanto a su estructura lírica, los versos se escriben en forma de copla, es decir, cuatro versos rimados consonante o asonantemente. Esto en cambio es una herencia europea.

La música del carnaval es la tradición, y los textos la invención. Por ello, dependiendo de la zona donde se lo toque, la interpretación del carnaval tiene ligeras variantes, a veces en el tempo o en las melodías. La guitarra es el principal instrumento musical con el que se toca este ritmo musical. A continuación se transcribirá varias coplas que corresponden al Carnaval de Guaranda:

A la voz del carnaval

⁶⁹ GUERRERO, PABLO y SANTOS, CESAR, op. Cit., p. 404.

/Todo el mundo se levanta/
¡La noche del Carnaval!

/Con dinero en el bolsillo/
/Preparada la garganta/
¡a cantar el Carnaval!

/Porque pasar entre amigos/
/Es la delicia mayor/
¡Los días de Carnaval!

/Empinando unas copitas/
/Con entusiasmo y amor/
¡Los días del Carnaval!

Para el chico, para el grande
/Que alegre es la diversión/
¡Los días del Carnaval!

Mutuamente echarse un polvo
/Que se alegre el corazón/
¡Los días del Carnaval!

/Por vos bonita,
Por vos señora!/
/Guarandñita
Me muero yo/

/Ya no se juega
Con serpentinas/
/Porque están caras
Las cosas finas/⁷⁰

3.3.6. MÚSICA INDÍGENA DE LA AMAZONÍA

En la región oriental de Ecuador conviven alrededor de 200.000 indígenas de ocho nacionalidades que habitan en todo el territorio amazónico⁷¹. De ellos, más del cincuenta por ciento pertenecen a la nacionalidad Shuar (110.000 personas) y el cuarenta por ciento a la nacionalidad Kichwa (80.000). Por ello, la música de la que más se tiene datos y que se desenvuelve como representativa de la Amazonía es la música de

⁷⁰ Íbidem, p. 72.

⁷¹ AT COFÁN, SECOYA, SIONA, WAORANI, SHIWIAR, ZÁPARA, ACHUAR y SHUAR.

estas dos culturas. Sin embargo, en las otras comunidades indígenas también se producen manifestaciones musicales.

De igual manera, al ser más numerosas y estar asentadas en casi todas las provincias del oriente, han sido directamente influenciados por todo el proceso de colonización que vivieron no hace mucho tiempo, con la llegada de las petroleras, madereras y colonos. Esta situación ha significado para ellos un acontecimiento muy negativo porque afirman que su mundo, antes equilibrado y justo, se ha venido abajo:

En el comienzo de los tiempos, los Dioses entregaron a los abuelos estas tierras, para cultivarlas y vivir libres en ellas. Durante mucho tiempo, la selva fue el hogar, el refugio, la seguridad (...) Habían muchos pueblos que vivían en la selva. Todos aprovechaban lo que en ella brindaba y alcanzaba para todos, porque no se tomaba más de lo que se necesitaba (...) Muchas prácticas aun se conservan, pero poco a poco, con la llegada de los colonos, empresas petroleras, madereras, etc., se está destruyendo la cultura, el medio ambiente y se están acabando las fuentes de alimentación, vestido y los sitios sagrados donde se desarrollaba la espiritualidad de estos pueblos.⁷²

Por estos motivos, dentro de la nacionalidad Kichwa, la música se asemeja mucho a lo que se hace en la sierra, y aún más, la tecnocumbia (fusión entre la cumbia, ritmos andinos y instrumentos musicales electrónicos) y la música chicha (ritmos bailables de raíz indígena), pegan mucho en estas comunidades. En cambio, los Shuar poseen una identidad musical muy característica, a pesar de que también parte de su música ya se ha visto innovada por el intercambio cultural entre ellos y los colonos que han ido poblando el territorio amazónico.

No se puede hablar de música Shuar por sí sola. Esta cultura posee costumbres particulares en todos los ámbitos, en lo cotidiano, en las festividades, en los rituales sagrados.

Por ello, dentro de lo cotidiano, los shuar poseen unos cantos llamados *nampet*. Son cantos profanos, en el sentido de que se dirigen a todo lo que es importante para ellos en el mundo material. Son cantos dedicados a todo lo que constituye la vida Shuar.

⁷² Varios Autores, “Sucumbíos intercultural: tierra cultura, libertad”, Dirección Provincial de Educación Intercultural Bilingüe de Sucumbíos, Nueva Loja, 2000, p. 1.

En ellos le cantan a los animales, las plantas, las piedras, las lagunas, los ríos, los árboles, etc. *Nampet* viene del término shuar *nampek*, que significa emborracharse o estar ebrio. Por ello, estos cantos son interpretados en las fiestas, en las celebraciones familiares acompañados del baile y la toma de chicha. Son cantos públicos con temáticas variadas: cantos de alegría, cantos mensajeros, cantos de invitación, cantos metafóricos.

Dicen que los *nampet* se cantan para acompañar al ritmo del baile shuar, y que sus temáticas son metafóricas porque se canta a cualquier cosa cotidiana pero reemplazando los papeles de la mujer o el hombre con animales. Por ejemplo, a las mujeres se les puede encontrar en los cantos *nampet* como loritas verdes o como aves, a los hombres como tucanes, etc. Pablo Guerrero recoge dos *nampet* en el idioma shuar. El siguiente es uno de ellos, cantado para una mujer hermosa, engalanada con sus joyas:

Nampet original⁷³

*Piríshchi piríshchi,
Sháukmámtinia nunkuasu,
Yapíchinma
Shirinkchin ijiúmasu,
Piríshchi,, piríshchi,
Sháukmámtinchin nunkuásu,
Ajátmasu, ajátmasu, ajátmasu,
Piríshchi piríshchi, piríshu.
Jaja jaja jaja jai, jaja, jai.*

Traducción

Lorita verde, amada mía
Adornada con los mullos que sueles hacer,
Dibujada la carita con lindo statuajes,
Querida lorita graciosa,
Adornada con las alhajas que has fabricado,
Has conquistado a tu amado
Lorita preciada y amada
Esta es mi canción

⁷³ GUERRERO, PABLO y SANTOS, CESAR, op cit., p. 983.

La danza también es un elemento importante dentro de los cantos *nampet*, pues es durante ella que se construyen los versos del *nampet*, siendo ellos muy particulares de cada intérprete porque solo el que los hace sabe exactamente a que se refieren sus metáforas. Además, sus contenidos a diferencia de los cantos sagrados, son acciones realizables o realizadas. En la actualidad, aún se pueden encontrar este tipo de prácticas en las asentamientos Shuar, en todo el Oriente ecuatoriano.

Existe en la comunidad de Yamanunka, Provincia de Morona Santiago, Cantón Shushufindi, un conjunto musical llamado “Los Jempes Amazónicos”, quienes son un grupo de shuaras dedicados a hacer música desde hace ya varios años. Es uno de los pocos grupos musicales existentes en este género, pues los cantos shuar son realizados en la cotidianidad y en las fiestas de manera espontánea. Sin embargo, este grupo, con el apoyo de la petrolera Occidental, grabó un disco en el 2004 y a raíz de ello, han tenido varias presentaciones a nivel local e interprovincial. Su propuesta es muy interesante, pues interpretan los cantos *nampet* con instrumentos musicales como la guitarra, el rondador, la quena, el violín, las zampoñas, el charango, el bombo, y una serie de instrumentos idiófonos y membráfonos como hojas secas, palos, caparazones de tortuga, tambores, etc., además de efectos de ambientación que realizan con sus voces, imitando a sonidos de la naturaleza.

En su disco está descrito el ritmo de cada pieza. De él, se han extraído los siguientes ritmos:

El *Wary*: ligero, rito de invocación espiritual, danza shuar tradicional. Los temas: El poder del shamán, La fiesta de la chonta, La flecha.

El *Waramo*: alegre. Canto de ceremonia matrimonial. Los temas: El poder de la cascada, Tío Pedro, El oso hormiguero, Tierra Lejana.

El *Tuntui*: baile original. Los temas: Lora doméstica, Juego con mujer.

El *Nanteas*: saltadito.

El *Warikich*: rapidito.

El *Chikichik*: ritmo unitario

El *Yeilmatak*: danza lenta.

Otro de los cantos importante dentro de la cultura Shuar es el *anent*. Este canto, en oposición al *nampet*, es la música sagrada de los shuaras, un canto ritual de súplica e iniciación⁷⁴. Son elaborados e interpretados antes o durante actividades productivas como siembras, cosechas o cazas; durante ritos de iniciación femenina; en casos problemáticos como la ausencia de un ser querido, falta de alimentos; y para transmitir conocimientos, reglas y prohibiciones a las generaciones futuras.

A diferencia del *nampet*, el *anent* es un canto privado. No se lo interpreta sino en el hogar o espacios reservados, con la única presencia de familiares o seres muy allegados, ya que son como oraciones, como peticiones a las divinidades para que las cosas salgan bien de manera mágica, sin la acción concreta de seres materiales. Está muy vinculada con los ritos y su función es mística, de comunicación con los espíritus hacedores de todo: de crecimiento de las plantas, de multiplicador del ganado, de cuidador de la familia, etc.

Por ello, existen variedades de *anent*, dependiendo de la intencionalidad del mismo. Así, se tiene el *anent* a la huerta (llamado también *nunkui*), *anent* a la siembra para hacer crecer las plantas u obtener buenos resultados en las cosechas, *anent* para la cacería, *anent* para los animales domésticos, *anent* de la esposa al esposo, *anent* para los muertos, etc. Y de igual manera, dichos cantos se ejecutan en los lugares donde ocurren las actividades mencionadas en cada *anent*; en las huertas, en las cosechas, durante las cacerías, en lugares privados cuando son dedicados al amor, etc.

Ahora, en cuanto a lo musical, los *anent* son ejecutados en su mayoría a través del canto, de la voz humana, y son las mujeres las que generalmente los practican, dejando a los hombres la tarea de hacer *anent* instrumentales. Los hombres hacen *anent* a la guerra y al amor. Para la composición de estos cantos se usa una escala de tres sonidos (primero, tercero y quinto grado) en una tonalidad mayor. La melodía usa el primer sonido de la escala como base y sobre él se juega con la tercera mayor y la quinta. Estos sonidos los realiza la voz o los instrumentos musicales. En cuanto a la

⁷⁴ GODOY, MARIO, op. Cit., 57.

rítmica, no existe una única fórmula rítmica, sino que de acuerdo a la melodía que se va desarrollando, se construye la rítmica de acompañamiento.

También existe algo muy particular en la música de la amazonía y son sus instrumentos musicales. Para la ejecución de los *nampet* y los *anent*, existen instrumentos musicales idiófonos, membráfonos, aerófonos y cordófonos propios de la cultura shuar y achuar; *el peem*, una flauta horizontal que se usa para interpretar los *anent* a los amantes y al invocar a *Arutam* (protector); el *pinkui*, otra flauta horizontal; el *kantash*, una especie de rondador; el *tumank*, un arco para tocarlo haciendo de cavidad acústica la boca de una persona; el *nuka*, una hoja; el *kaer*, una especie de violín; el *Tuntui*, es un tronco vaciado usado para convocar a la comunidad a actividades como fiestas o reuniones y para alertarlos sobre visitantes; el *shakap*, el *makich*, el *chil chil* y las ramas de árboles son tipos de sonajeros hechos con pepas y semillas de plantas propias de la zona que se usan en diferentes partes del cuerpo (tobillos, cintura, cuello) durante las danzas.

Existen cientos de *anent*, siendo su mayor difusor la tradición oral que aún mantienen estos pueblos. Las madres y los ancianos transmiten estos cantos a las nuevas generaciones, y estos han perdurado por siglos sin cambiar en algunas comunidades. Esto nos demuestra, que además de ser la música propia de los indígenas de la amazonía, los *anent* son transmisores de la cultura y costumbres shuar y achuar y que se constituyen como un elemento indispensable para la conservación de estos pueblos. Sin embargo, por la influencia de los nuevos pobladores de estas tierras, esta música está en peligro de extinción, junto con la cultura que les dio vida.

3.4. MÚSICA NEGRA

La música negra abarca todas las manifestaciones musicales que provienen de la población afroecuatoriana, asentada principalmente en las provincias de Esmeraldas e Imbabura y es uno de los componentes más importantes de las identidades musicales ecuatorianas, pues se constituye como una de las tres vertientes (además de la indígena y la europea) de lo que hoy conocemos como la música del Ecuador.

En 1553, una embarcación proveniente de Panamá que tenía como destino Perú naufragó en el océano Pacífico, a la altura de lo que hoy es la Provincia de Esmeraldas. De ahí, veintitrés negros, seis mujeres y diecisiete hombres, que iban a ser vendidos en la ciudad de Lima, llegaron a tierras ecuatorianas y ganaron su libertad, en medio de luchas por su supervivencia en la selva costeña. Actualmente, en el Ecuador existen una población negra de alrededor de 200.000 personas, situadas en las provincias de Esmeraldas, Carchi, Imbabura, Pichincha, Guayas, Napo y Sucumbíos.

Para todo el pueblo africano, el hecho colonial significó una verdadera catástrofe humana en el sentido de que su raza fue despreciada, minimizada, dividida, maltratada, despojada. Del siglo XVI hasta el siglo XIX, más de nueve millones de negros fueron traídos a América como esclavos. Eran considerados menos que un animal, vendidos y obligados a realizar tareas sobrehumanas. Sin embargo, sus creencias fueron tan profundas que sobrevivieron a toda clase de negaciones e intentos de anulación cultural. Y el lazo más fuerte que jamás se vio quebrantado en los esclavos negros que llegaron a América fue su música, tanto así que hasta ahora es una gran influencia en la música popular americana: en Brasil, en Estados Unidos, en Colombia, en Venezuela, en Cuba, en todos los países caribeños, en Ecuador, etc. A través de ella desahogaban su energía, su impotencia, su dolor frente al injustificado y brutal abuso al que fueron expuestos en tierras ajenas:

“Los esclavos traídos al continente americano, a pesar de las condiciones en que vivieron, supieron mantener sus ritos, sus dioses, supieron mantener la magia de sus tradiciones. Unas de ellas fue la música: la belleza de la percusión invadió todo el continente americano, tomando formas locales en cada lugar . El Candombe en Uruguay, la Batucada en Brasil, el Cajón en Perú, la Bomba y Marimba en Ecuador, etc.”⁷⁵

En el Ecuador, los asentamientos más importantes de población afroecuatoriana se encuentran en las provincias de Esmeraldas en la costa, y en Imbabura y Carchi, en la sierra, siendo la música y la danza dos componentes fundamentales para la construcción de la identidad afroecuatoriana, pues estas manifestaciones se convirtieron en un medio de resistencia durante la colonia. Es más, Moreno afirma que los negros impusieron su

⁷⁵ “Música afroecuatoriana”, Página web del Centro Cultural Afroecuatoriano, www.centroafroecuatoriano.com/content/blogcategory/26/34/

música en toda la costa, suplantando todas las posibles manifestaciones musicales de los aborígenes de la zona.

Ahora, definiendo a la música afroecuatoriana, a pesar de haber influido enormemente en la región litoral (la mezcla que se dio entre los negros y los montubios dieron lugar a otro tipo de música, la hoy conocida como la música montubia, con claras influencias afro, pero interpretada con guitarras e instrumentos europeos), su producción se remite a las provincias de Esmeraldas e Imbabura.

“La estructura melódica está dominada por la variación y la improvisación que muestra una íntima relación entre lenguaje, poesía y música infaltablemente asociada a la danza; así como la estructura binaria en el grupo cantor de estilo responsorial o de respuesta, siempre con solista que canta la melodía y coro que le responde, características todas ellas de su rica tradición musical heredada de sus ancestros africanos”⁷⁶

La música negra se caracteriza principalmente por su naturaleza rítmica. El predominio de lo rítmico sobre los demás elementos de la música, es decir, la supremacía de la percusión sobre las melodías y armonías (que no existían en su música antes del intercambio europeo) y la estructura de la composición coral como refuerzo de la fuerza rítmica son sus características principales. Por ello, lo más propio de esta música son los instrumentos de percusión utilizados para interpretarla, que para muchos historiadores, constituían instrumentos atronadores, bulliciosos y alegres y una evidencia indiscutible de su origen africano. Estos son: la marimba, el cununo, el guasá, el bombo, las maracas, la charrasca, entre otros.

Ahora, dentro de la música afroecuatoriana, no se puede hablar de géneros musicales propiamente dichos, sino de repertorios. La diferencia entre estos dos términos radica en lo siguiente: los géneros agrupan las creaciones musicales con estilo y estructura compositiva similar, es decir, con una misma unidad temática y estructural, además de tener una misma unidad funcional, que se asemejan en la función social que desempeñan dentro de la vida cultural de un grupo determinado, Los repertorios en

⁷⁶ Íbidem.

cambio, agrupan temas musicales variados con similitud en el timbre más que en las formas musicales.

Por esto, para entender de mejor manera sus características, se ha dividido a la música negra en dos: los cantos sagrados: los arrullos, alabaos y chigualos; y los cantos profanos: la marimba y el conjunto de marimba, la bomba y la banda mocha.

3.4.1. ARRULLOS, ALABAOS Y CHIGUALOS

Son cantos sagrados de la música ritual negra que llegó desde África con los esclavos. No es bailable y se la interpreta en momentos espirituales. De estos cantos, existen los arrullos, los alabaos y los chigualos.

Los arrullos son cantos para dormir a los niños, una nana como lo afirma Guerrero; además también son cantos religiosos, dedicados a las divinidades y a los santos como el Niño Jesús, a la Virgen de las Mercedes, a San Antonio, etc. En ellos se narran historias de milagros o gloria a los santos, así como también cuentos de gente normal. Su interpretación está a cargo de una solista y las respondedoras, al ritmo de bombos, maracas, guasá y dos cununos.

Su uso se da principalmente durante las celebraciones religiosas más importantes de la provincia de Esmeraldas como son: la novena del niño Dios del 15 al 20 de diciembre, la fiesta de la Virgen de las Mercedes, santa patrona de la comunidad afroecuatoriana, que se celebra el 24 de septiembre, entre otras. Su uso también se extiende a otras instancias como en las curaciones o limpiezas, utilizados como conjuro para alejar al demonio.

Existen arrullos a lo divino y a lo humano. Los arrullos a lo divino son dedicados principalmente al niño Jesús o a los niños pequeños por considerarlos angelitos sin pecado. A continuación se transcribirá un arrullo a lo divino y uno a lo humano:

ARRULLOS A LO DIVINO

Solista:
*Ha dado a luz María
 En el portal de Belén,
 Los tres Reyes del Oriente,
 Al Niño vienen a ver*

Respondedoras:
*Ya se despertaron
 Todos los pastores
 Y al Niño le llevan
 Ramitos de flores*

Otro:

Carmela viene llegando
 Como que viene, de Roma
 Como que viene, de Roma

Con su vestidito blanco
 Que le han mojado las olas
 Que le han mojado las olas*

**arrullo en honor a la Virgen del Carmen*

ARRULLO A LO HUMANO

*Rio Verde Río Verde
 Coro: Río Verde repuntá;
 Dónde está mi primo hermano
 Coro: Río Verde repuntá;
 Dónde está que no lo veo
 Coro: Río Verde repuntá;
 Que quiero cantá con el
 Coro: Río Verde repuntá;
 Y me voy con los deseos,
 Coro: Río Verde repuntá... etc.⁷⁷*

Existen también arrullos para hacer dormir a los niños, nanas, que también son cantados en la novena del niño Dios. Según Petita Palma, representante de la música afroesmeraldeña, existen dos tipos de arrullos más: el *arrullo bunde* y el *arrullo bambuquea*. Los dos son de carácter festivo, interpretados a una velocidad rápida, en compas binario simple.

Los alabaos, en cambio, son cantos fúnebres de carácter solemne, triste, dramático, que se interpreta *a capella* en los velorios de la gente adulta, en particular al norte de Esmeraldas, en poblaciones rurales. Estos cantos se interpretan por mujeres a ritmo lento, considerado por muchos como un género musical de corte fúnebre. Se cree que la interpretación de los alabaos durante los funerales de una persona le permite a su alma descansar en paz, y si no se cantan alabaos, el alma del difunto queda penando en el mundo por siempre. Aunque la temática es específicamente fúnebre, las letras varían,

⁷⁷ GUERRERO, PABLO y SANTOS, CESAR, op. Cit., p. 234-235.

dependiendo de lo que el muerto significa para los cantores. Así, puede ser un canto de tristeza y añoranza por el ser querido que se va (*alabao 1*), o un canto irónico y satírico que lo interpretan rivales del difunto (*alabao 2*), o simplemente alabaos tradicionales que se cantan en todos los funerales (*alabao 3*)⁷⁸:

1

*Adió, primo hermano
Primo hermano adió
Te vas y me dejas
Solito con Dio...*

2

*Muerto: yo te lo decía,
Que dejarás la maldad;
Todo lo que has hecho aquí,
Allá la vas a pagar.*

3

*Estas cuatro velas
Me las dio el Señor;
Son las cuatro velas
De la salvación*

*Oigan como suena
Y como retumba
Son golpes del alma
Allá en la tumba*

Finalmente, *los chigualos* corresponden a los cantos tradicionales afroesmeraldeños interpretados en los velorios de niños. De igual manera, el chigualo es considerado como un género musical afroesmeraldeño. En la cultura negra, a los niños se los considera angelitos sin pecado, y su muerte no se celebra con lamentaciones sino con cantos alegres y bailes, o sea, con chigualos, los cuales tienen un texto de amorfino y es interpretado por cantoras, con acompañamiento de bombos, cununos, guasás y maracas.

Durante el velorio, los cantos empiezan desde los más tranquilos hasta los más animados, cuando va transcurriendo la noche. Entonces ahí comienza el baile al ritmo de los tambores. Antes, los chigualos se interpretaban *a capella*, en las reuniones nocturnas, siendo éste, un canto profano para las fiestas y la diversión. Este término de *chigualo* proviene del verbo *chigualar*, que para los negros significa bailar y cantarle al

⁷⁸ Ibídem, p. 102-103.

angelito. A continuación se transcribirá algunos *chigualos* encontrados en la Enciclopedia de la música ecuatoriana:

*Nació el niño nació
Nació el niño nació
Pero Dios se lo llevó
Pero Dios se lo llevó*

*Adiós niñito
La gloria te está llamando
Adiós angelito
El cielo te está esperando*

*Angelito andate al cielo;
Andá a componé e camino,
Pa cuando vayan pa allá.*

3.4.2. LA MARIMBA Y EL CONJUNTO DE MARIMBA

La marimba es el instrumento más importante dentro de la música afroecuatoriana y todo un símbolo identitario para las culturas afroesmeraldeñas: “*Este instrumento traído por los negros esclavos, es suave y melodioso: sus teclas de chonta sobre sendos tubos de caña guadúa, que forman la caja resonadora, al ser heridas por unas macetas forradas de caucho, producen un sonido pastoso, dulce de timbre inimitable y muy hermoso*”⁷⁹. El sonido que produce la marimba es característico de la música afroecuatoriana. Además, las culturas Tsáchila y Cayapa también se apropiaron de este instrumento.

Su origen aún es incierto. Carlos Coba⁸⁰ afirma que su aparición ha sido atribuida a varias culturas, y aunque su origen se atribuye a los pueblos africanos, algunos dicen que la marimba apareció en Mesoamérica mucho antes de la llegada de los africanos. En la actualidad, se afirma que la marimba es propia de África y que fue traída a América por los esclavos.

⁷⁹ MORENO, SEGUNDO L., op. Cit., p. 57.

⁸⁰ Importante musicólogo ecuatoriano, autor del libro más completo sobre instrumentos musicales ecuatorianos: “Instrumentos musicales registrados en el Ecuador”, el cual cuenta con completa información sobre casi todos los instrumentos musicales del país. Uno de ellos, la marimba.

Sin embargo, la marimba esmeraldeña, que mide 1,60 metros de largo aproximadamente, es la propia del Ecuador, y es construida con maderas de la zona como lo son la guadúa, el bambú, la tamajahua, la chonta, el pambil, el cedro, además de utilizar en su construcción fibra de algún árbol o hilo nylon, y caucho. Cada tipo de madera es usada para hacer cada una de las partes que componen la marimba. Así, las teclas y las baquetas son hechas con madera de chonta, y los resonadores, una especie de tubos colocados debajo de cada tecla para darle sonido a la marimba, son hechas con caña guadúa o bambú.

El teclado produce un sonido pentafónico y puede tener de dieciocho a treinta teclas. Dos músicos son los que interpretan este instrumento: el *tiplero*, quien toca las partes agudas, y el *bordonero*, que hace las partes graves del tema musical. Este instrumento solo es interpretado por hombres y su construcción, además de ser casera, encierra una serie de rituales y creencias. Por ello, la marimba no es solo un instrumento musical, es todo un referente cultural para la cultura negra ecuatoriana.

Además de la marimba, está el cununo que es una especie de tambor tubular cilíndrico con una peculiar forma, más ancha su parte superior, donde va el parche, que la base, la cual va descubierta. Este instrumento membráfono de golpe directo, hecho en madera de balsa, puede medir de 55 a 65 cm. de largo dependiendo si es macho o hembra, y se usan en las bandas de marimba. También existe el guasá, un instrumento idiófono de sacudimiento, más conocido como el palo de lluvia que lo interpretan preferentemente las mujeres en las bandas de marimba. El bombo, que es un tambor de dos parches de 60 centímetros de alto y diámetro, construido con maderas de la zona y de igual manera, constituye un instrumento indispensable para la música negra del Ecuador.

Ahora, con respecto al repertorio propiamente dicho, el conjunto o banda de marimba está formada por un conjunto de músicos que interpretan temas con los instrumentos citados anteriormente: una marimba, un bombo, dos cununos, guasás, maracas y cantantes hombres y mujeres. De esta banda, se derivan varios tipos de cantos

y ritmos, los cuales se inscriben dentro de lo que se denomina el repertorio con marimba y son:

La Caderona: es una danza tradicional muy movida, y uno de los temas más representativos de la provincia de Esmeraldas. En sus versos se exalta a la belleza de la mujer esmeraldeña, siendo el ágil movimiento de cadera el paso principal del baile de la caderona. El tema está escrito en un compás binario compuesto (6/8) y sus versos alternan entre el coro y las coplas que van surgiendo con el tema de la mujer esmeraldeña:

CORO

*Caderona caderona
Caderona vení meniate
Con tu cadera de mate
Caderona vení meniate*

*Remeniente mi caderona
Caderona vení meniate
Ay vení meniate, vení meniate
Caderona, vení meniate..*

COPLAS

*Señora Juana María
No sea tan escandalosa
Que usted también se movía
La cadera cuando moza*

*Esta marimba que suena
Tiene una tecla quebrada,
El mocito que la toca
Tiene su hembra preñada*

El Andarele: música y danza afroesmeraldeña interpretada por conjunto de marimba y cantado por un solista y un coro, a forma de pieza responsorial, como casi toda la música negra. Se dice que este tema se lo suele tocar cuando la fiesta está por acabar; de ahí proviene el coro principal: *andarele vamonó...* De igual manera que la *caderona*, el *andarele* es una de las canciones más representativas de la cultura afroecuatoriana; por ello, existen algunas versiones, dependiendo de la zona donde se la interpreta, siendo reeditada por varias agrupaciones musicales negras y mestizas.

Incluso existe una obra sinfónica compuesta por el músico lojano Julio Bueno con el tema del *andarele*. En cuanto a lo musical, su melodía está escrita en un compás binario simple. Muy pocas canciones negras tienen ese compás. Las letras cuentan historias cotidianas de sus intérpretes:

Mi compadre Domitilo
 CORO: *Andarele vamonó*
Díganle que digo yo
 CORO: *Andarele vamonó*
Que si no tenía agua ardiente
 CORO: *Andarele vamonó*
Para que me invitó
 CORO: *Andarele vamonó*

Denle duro a ese bombo
Que se acabe de rompé,
Con un cuero de vena`o
Lo acabamos de componé...

El Agua Larga: es uno de los cantos y danzas tradicionales de la provincia de Esmeraldas y también es propio de la cultura Cayapa (los Chachis). Su música simboliza la partida y retorno de los pescadores y de la espera de sus mujeres en la orilla del mar. Las letras tienen temáticas varias, siendo la actividad pesquera, las historias que surgen en el viaje, y las aventuras sexuales lo que más predominan en sus líricas. En cuanto a la música, el agua larga se interpreta en la marimba a ritmo de bambuco, y lo acompañan bombos, guasás, cununos y maracas. Su importancia radica en que su música es la clave para la afinación de la marimba; su construcción está basada en el tema principal de los agua larga. Uno de los temas característicos de este ritmo es *La Canoita*, una canción de los pescadores:

Solista: *Canoita, eh, canoíta.*
 Coro: *Donde arrimará*

Solista: *anoche me fui a pescar*
Traje mi canoa llena,
Con un anzuelo pequeño
Yo me pesqué una ballena

Solista: *Canoita, eh, canoíta.*
 Coro: *Donde arrimará*

Solista: *Anoche me fui a pescar
con mi atarraya y mi anzuelo
Del primer atarrayazo
Saqué una jaiba con pelos*

El Agua Corta: de igual manera, se constituye como un canto y danza afroesmeraldeña y Cayapa. Se dice que es el canto de las lavanderas de oro de las comunidades aledañas al río Santiago, Playa Rica, Playa de oro. Tiene un ritmo característico y sus temáticas son variadas. Uno de las canciones más tradicionales de este ritmo es el *caramba*, que se lo interpreta en Esmeraldas y el Chota.

El Fabriciano: es una típica canción afroesmeraldeña. En ella se relatan las acciones heroicas de un personaje llamado Segundo Figueroa, apodado “El Fabriciano”. De ahí el nombre de la canción, que se la interpreta con conjunto de marimba y una composición coreográfica muy llamativa.

El Torbellino: es un baile típico afroecuatoriano, en el que a través de una hermosa danza coreográfica, las mujeres con sus largas faldas blancas simulan un torbellino. También lo consideran propio los pobladores de la costa sur de Colombia, los Cayapas y los Tsáchilas. El tema de las líricas gira en torno a la historia de una madre que busca a su hijo perdido y su rescate. Esta pieza es interpretada en toda ocasión, pero en la cultura Tsáchila, el torbellino es tocado en todas las fiestas, para animarlas. A continuación se transcribirá la letra propia de un torbellino, que suele tener variantes dependiendo de los intérpretes y las zonas donde se lo toca:

*Torbellino se ha perdido
Su mamá lo anda buscando
Pregúntale al tamborero
Si no lo ha visto bailando*

*Torbellino está muy malo
De un palazo que le di
¿Quién lo mandó a Torbellino
que anduviera tras de mí?⁸¹*

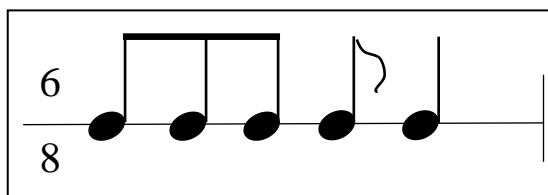
⁸¹ Íbidem, p. 1371.

3.4.3. LA BOMBA Y LA BANDA DE BOMBA

Hace más de 300 años, por el siglo XVII, los esclavos negros traídos por los españoles al Ecuador fueron llevados al valle y orillas del río Chota, a las haciendas de los jesuitas para realizar los trabajos de agricultura en lo que ahora son las provincias de Imbabura y Carchi. De igual manera, los negros que naufragaron cerca de Esmeraldas, siguieron la ruta del río Mira y llegaron al valle del Chota. Ahí se establecieron asentamientos negros. Como sirvientes, después como peones, y en los años sesentas, gracias a la Reforma Agraria, como propietarios de pequeñas tierras donde hasta la fecha se dedican a las labores agrícolas, su vida de esclavitud los mantuvo siempre en contacto directo con las costumbres y tradiciones de sus amos, por un lado, y de los pobladores propios de la zona por otro. Así, la música de los negros del Chota y del Carchi, y gran parte de su cultura, es un sincretismo europeo-indígena-negro.

De aquí surge la Bomba, un género musical de los negros del Chota-Mira. Sin embargo, la bomba no solo es un género musical, llamada música de bomba, sino también una danza propia de la zona, baile de bomba, un instrumento musical, la bomba, y un grupo musical propio de los negros del Chota y Mira, el grupo de bomba. Según algunos historiadores, su origen es africano, pues en el Golfo de Benin, África, existe un grupo étnico llamado Bomba (Ewe).

Como género musical, la bomba es el resultado del proceso de mestizaje cultural que vivieron los negros asentados en estas provincias. Los negros fusionaron armonías pentafónicas, propias de la música indígena, con los estribillos y formas musicales de los europeos, y la rítmica, movimiento, timbre y líricas de la música africana. De esta acción surge la bomba como género musical, la cual es escrita en compás binario compuesto y tiene una fórmula rítmica muy similar al albazo:



CUADRO NO. 6: RITMO DE BOMBA

ELABORACIÓN: Propia/2009

FUENTE: Enciclopedia de la Música Ecuatoriana

La velocidad con la que se ejecuta la canción de bomba es rápida, al ritmo de la bomba-instrumento musical, que es el símbolo de la identidad negra choteña, como lo es la marimba para el negro esmeraldeño.

Este género está compuesto por partes dispuestas en orden aleatorio, pero que suelen ser tocadas de la siguiente manera: una introducción instrumental, donde la guitarra prima toca melodías pentáfonica, seguido de una o dos estrofas, cantadas por el solista; de ahí viene el coro o estribillo vocal para volver a la parte instrumental. Esta forma se repite las veces que sean necesarias, en orden aleatorio, y en su ejecución domina la variación e improvisación.

Sus líricas narran la vida cotidiana de su gente, sus anhelos, su visión del mundo, su poesía, su historia, sus penas, sus esperanzas, convirtiendo al género en todo un referente identitario y unificador de la cultura negra choteña. Los versos no tienen una estructura rígida y definida, sino más bien libre en cuanto a la métrica y el verso. Sin embargo, la temática sí es rica en contenidos sociales y es vehículo de socialización y comunicación grupal.

Este género musical también se caracteriza por la innovación de géneros, es decir, por la asimilación que los músicos han sabido hacer a varios ritmos musicales, convirtiendo *albazos*, *cumbias*, *pasacalles*, y hasta temas de *rock*, en bombas.

Finalmente, el ritmo de bomba es interpretado por la bomba-conjunto musical, compuesto de: una bomba, dos guitarras o una guitarra y un requinto, un guasá, y un

raspa. Estos instrumentos musicales pueden variar, pues el grado de innovación organológica que el género ha sufrido a lo largo de su existencia ha sido alto, pero lo que si no puede faltar en un conjunto de bomba es la bomba-instrumento musical y las sonajas.

Ahora bien, la bomba-danza es el baile típico del valle del Chota. Su ejecución se remonta a los tiempos de la colonia y está muy vinculado a la fiesta y el trago. Existen variedad de bailes de bomba: del pañuelo, el quite, empujada, sin rozarte, la paloma, la botella, la caderona, etc., los cuales son tocados durante toda la fiesta al antojo del bombero, personaje ejecutor de la bomba-instrumento musical.

La bomba como instrumento musical es principal elemento de este ritmo porque es el que le dio el nombre al género. Primero surge la bomba como instrumento, después como danza y después como género musical. Su construcción está en manos de los propios músicos que lo interpretan y se la realiza de la siguiente manera: *“la bomba (...) es construida de un tronco de árbol vaciado o de bulbo de penco, en cuyos extremos se tensan dos parches de cuero de chivo a través de dos aros de árbol de naranjo, con cabestro o soga. Es percutido con las manos por el bombero, quien lo ejecuta sentado, con el instrumento entre las piernas.”*⁸²

En la actualidad, gracias a la visualización de la cultura negra choteña a través de los jugadores de fútbol propios del valle del Chota que han ganado fama a nivel nacional e internacional, este género musical se ha visto popularizado. Con ello, han salido a la luz agrupaciones musicales que llevan haciendo música de bomba desde hace algunos años. Es el caso de *Ritmo y Sentimiento, Grupo musical “Oro Negro”*, un conjunto de bomba que inicia sus actividades en 1980 con el fin de *“promocionar y proyectar su más clara y genuina expresión cultural: la bomba”*⁸³. Han participado en una serie de eventos nacionales, recibiendo decenas de reconocimientos. Actualmente se encuentran grabando su nuevo material y su director se llama Mario Congo, quién

⁸² GUERRERO, PABLO y SANTOS, CESAR, op. Cit., p. 333.

⁸³ “Música afroecuatoriana”, Página web del Centro Cultural Afroecuatoriano, www.centroafroecuatoriano.com/content/blogcategory/26/34/

compone y arregla las piezas al ritmo de la bomba. De igual manera, el “*Grupo musical Juventud Valle del Chota*” hace bombas desde 1987, y continua su actividad artística con los mismos integrantes de cómo inició.

También encontramos compositores de bombas como Milton Tadeo Carcelén, compositor de una de las bombas más populares del país: “*Carpuela Lindo*”, quien recibió en febrero del 2009, de manos de la Asamblea Nacional, un reconocimiento y homenaje eterno por su labor artística a favor de la música ecuatoriana. De igual manera, “*Mi lindo carpuela*” fue declarado como tema musical emblemático de las raíces culturales del pueblo ecuatoriano.

3.4.4. LA BANDA MOCHA

La banda mocha es la versión afro, de las famosas bandas de pueblo, surgidas en el país en el siglo XIX con la aparición de las bandas militares en el valle del Chota. Su nombre se deriva de los instrumentos musicales que integran esta orquesta, instrumentos de viento recortados o “mochos”, contruidos por ellos mismos en imitación a los sonidos de los metales de las bandas de pueblo tradicionales (clarinetes, trompetas, barítonos, bajos). Así, se tiene en la banda mocha:

- dos a tres hojas de naranjo, que imitan el sonido del clarinete.
- dos a tres tubos de fibra de cabuya, que de acuerdo a su longitud y diámetro, imitan al sonido de la trompeta y el barítono.
- tres a cuatro puros, que son calabazas vaciadas y hacen el sonido del bajo. Aunque también existen puros altos, que imitan también al clarinete.
- una o dos flautas de carrizo, un bombo, una caja o tambor, platillos y un güiro.

Su aparición data, de igual manera, a mediados del siglo XIX. Está compuesta solamente por intérpretes hombres y en la actualidad muchos de ellos son mayores, siendo algo negativo para la conservación de esta forma de banda. La música que

interpreta la banda mocha es solamente instrumental, en varios géneros musicales: pasillos, cumbias, bombas, ritmos tropicales, entre otros. Existen pocas bandas mochas en la actualidad. Dos de ellas denominadas “Banda mocha de Changuayacu” y “Banda mocha de El Chota” ubicadas en el valle del Chota, y existen otras dos en el Carchi.

3.5. MÚSICA BLANCO-MESTIZA

De toda la población ecuatoriana, que constituyen alrededor de 13 millones de personas, el 75%, según datos del INEC, son consideradas mestizas por autodefinición étnica. Desde el siglo XVI hasta la actualidad, el proceso de aculturación e hibridación cultural que se dio entre indígenas, blancos y negros, generaron nuevos tipos de prácticas, divisiones sociales y expresiones artísticas diferentes a las ya existentes en estas tres vertientes culturales. De esta manera, surge el mestizaje, como el producto de este fenómeno de destrucción, supervivencia, resistencia, dominación, modificación y adaptación que el indígena latinoamericano debió atravesar durante los 300 años de colonización española.

Desde 1830, el Ecuador se instituye como república y con ello, surge el llamado *sentimiento nacional*, que sus habitantes buscaban en todos sus referentes culturales. Uno de ellos fue la música, que hasta ese entonces era polarizada y estigmatizada (o indígena o europea o negra), y no sabía definirse con precisión ni géneros musicales ni piezas nacionales propias del país, siendo ello un elemento de desunión que no contribuía a la construcción de la nueva nación ecuatoriana, sin ídolos, ni líderes, ni paradigmas musicales. Además, existía en la élite criollo-mestiza ecuatoriana un desprecio por las raíces indígenas y un apego a las formas europeas, francesas en particular, consideradas bellas, de buen gusto, civilizadas, la cultura elevada a la cual se tenía que imitar.

Para Segundo Luis Moreno, la música mestiza surge en el momento en que los indígenas empiezan a utilizar más sonidos para realizar su música, es decir, que para este importante musicólogo, la diferencia entre música indígena y mestiza es netamente musical. Los indígenas usaban la escala pentafónica para componer sus piezas, pero al

momento que introdujeron el segundo y sexto grado en sus canciones, se generó la escala mestiza de 7 sonidos y nace la música mestiza como tal, con composiciones sobre los géneros musicales indígenas pero usando las modalidades musicales europeas. Así, se tiene en el Ecuador sanjuanitos mestizos, yaravíes mestizos, danzas mestizas, porque en su línea melódica utilizan siete, y no cinco sonidos, como los indígenas lo hacían:

“Los españoles en estos territorios componían en estilo autóctono, procurando, desde un principio, llenar los vacíos de la escala pentáfona: primeramente introdujeron el segundo grado (pues casi todo componían en modalidad menor) y mucho después, el sexto; lo que dio origen a las composiciones mestizas; es decir, piezas de estilo autóctono en que la escala iba llenando todos sus grados. Pero esto se realizaba por obra exclusiva de los descendientes de los conquistadores españoles.”⁸⁴

Sin embargo, la música mestiza tiene una cualidad que le caracteriza y le diferencia completamente de la música indígena. Esta es que sus melodías están armonizadas con el quinto grado mayor, es decir, que aumentan a la escala un octavo sonido, ejecutado al momento de resolver el tema con el acorde de quinta mayor, que es el séptimo grado mayor, también llamado la *sensible*. Por ejemplo, si una pieza está compuesta en tonalidad de *la menor*, su tónica o primer grado será el sonido *la*, y el séptimo grado mayor o *sensible* de dicha tonalidad es el sonido *sol sostenido (sol#)*, el cual forma parte del acorde de quinta dominante (*mi-sol#-si* en el caso de *la menor*). Esta cualidad musical fue tomada de la música europea.

También se afirma que la guitarra fue la encargada del mestizaje musical. Gerardo Guevara, importante músico ecuatoriano, dice que los acordes de este instrumento musical variaron el ámbito sonoro de la música producida en el Ecuador, e influyeron de manera determinante, incluso en el aspecto rítmico de las piezas, para la proliferación de la música mestiza ecuatoriana. De igual manera, las bandas de pueblo, que hacen su aparición en el territorio ecuatoriano en el siglo XIX, fueron claves para el apareamiento y difusión de los géneros musicales que iban tomando forma a medida que los compositores ecuatorianos fueron elaborando su música.

⁸⁴ GUERRERO PABLO y SANTOS, CESAR, op. Cit., Íbidem, p. 969.

Por ello, las primeras composiciones mestizas de las que se tiene datos, aparecen a finales del siglo XIX, cuando empezaron a salir a la luz las primeras composiciones de los músicos preparados en el Conservatorio de Música de Quito, fundado en 1870 por el ex presidente Gabriel García Moreno. Toda esta corriente de creación musical del siglo XIX es denominada *el criollismo* y la música generada durante esta época se la llamó música criolla, pues los creadores y difusores de la música de la nueva república empezaron a ser los mismos criollos y mestizos del Ecuador. Moreno afirma que primero se dio el mestizaje de la música y después el criollismo. El criollismo recoge toda la creación de música popular realizada en las épocas coloniales, y su producción estuvo en manos de los descendientes de los españoles:

“El musicólogo Segundo Luis Moreno considera que primero se dio el mestizaje de la música y después en un mayor momento de desarrollo su criollización y que la música criolla ecuatoriana tenía su raíz y punto de partida en la autóctona, pero que su desarrollo no fue promovido por los indígenas sino por los descendientes de los conquistadores españoles, quienes cuando comenzaron su vida social en estos territorios empezaron a “hacer uso de las danzas y cantares autóctonos que más les agradaba, agregándoles un segundo período, en forma de desarrollo, ya que por lo general no constaban sino de uno solo. A los cantares les imponían letra castellana, o alternaban ésta con quichua.”⁸⁵

Hasta ese entonces, existía en el territorio que ahora es Ecuador, tres tipos de “músicas”, según fuentes documentales del período colonial recogidas por Guerrero. Estas eran:

- La *música religiosa europea* que constituía la generada por los músicos formados en los conventos.
- La *música del fandango* que era la música “popular” de ese entonces, presente en todas las reuniones de la gente común, del pueblo, llamadas *los fandangos*, en donde se practicaban danzas cantadas y grandes excesos en términos alcohólicos y sexuales.
- Y la *música indígena y negra* que era la música practicada por los nativos de la zona, y que era de tradición oral.

⁸⁵ Íbidem, p. 962.

Este fue el inicio de lo que hoy conocemos como música blanco-mestiza y de ella surgen algunas de las actuales identidades musicales que conforman la música del Ecuador. Esta división también revela la división étnica y social de la época. La música religiosa era la única que se aprendía formalmente, en las escuelas de música de los conventos, y también era la única que tuvo algún registro escrito (partituras). Por ello, se consideraba que las demás manifestaciones musicales no eran dignas de llamarse música. La música del fandango fue considerada perjudicial para las buenas costumbres de la sociedad y fue excomulgada para intentar su desaparición. De igual manera, la música indígena y negra fue menospreciada, aludiendo la falta de técnica en su ejecución, falta de armonía, falta de instrumentos musicales buenos, falta de estética artística, etc., realizándose también intentos por borrarla de las prácticas culturales de la nueva sociedad americana.

Sin embargo, a pesar de estos intentos, *“la intangibilidad de la música y los mecanismos de resistencia permitieron no sólo la supervivencia de algunas formas musicales, sino la interacción de una con otra, dándose incluso una superposición de patrones culturales-musicales, al punto que la música de las clases populares muchas veces influía en la música de los dominadores.”*⁸⁶ De estas tres vertientes proviene la música mestiza.

De igual manera, de la música mestiza hay un dato interesante que data de la época colonial que hay que apuntar para comprenderla. En ese entonces, toda la música era denominada como *tono*, un término traído por los españoles, siendo el tono la palabra con la que se llamaba a todas las ejecuciones musicales de la colonia, sean ellas de música indígena (tonos indígenas), música religiosa (tonos religiosos), o música “popular” (tonos de costillar, tonos de chamba, tonos de chambil).

Sin embargo, gracias a la labor de los primeros músicos ecuatorianos que empezaron a realizar sus composiciones musicales a finales del siglo XIX, se pudo definir y delimitar los diferentes tipos de música del Ecuador, generadas en el proceso de mestizaje cultural, los cuales ahora son géneros musicales mestizos ecuatorianos y

⁸⁶ GUERRERO, PABLO y MULLO, JUAN, op. Cit., p. 11.

que constituyen, de igual manera que la música negra e indígena, una valiosísima fuente de identidad y reconocimiento como ecuatorianos, como personas provenientes de tres fuentes sociales igual de meritorias e importantes, que colaboraron para ser lo que ahora somos. Estos ritmos son: el alza que te han visto, el albazo, el aire típico y sus derivaciones (el capishca) que provienen directamente de las danzas de los fandangos; el pasacalle (o pasodoble criollo) y el pasillo, que se derivan del pasodoble y el vals europeo respectivamente, la tonada, sucesora del *yaraví*, el cachullapi y el saltashpa que no son géneros musicales sino estilos de música ecuatoriana, el amorfino, música y poesía propia del montubio ecuatoriano, la chilena, el valse criollo, el villancico, el costillar, el fox incaico, , el toro rabón, la puerca raspada, la polca montubia, Corre que te pincho, entre otros, los cuales van a definirse a continuación.

3.5.1. ALZA QUE TE HAN VISTO

El Alza es un baile suelto y género musical ecuatoriano, surgido en el siglo XVIII, 1840 aproximadamente, pero alcanzando gran popularidad en el siglo XIX. Es una derivación del *costillar*, una danza de fandango muy popular en la colonia, proveniente de España. Está compuesta en tonalidad mayor, con una pequeña modulación a tonalidad menor durante el estribillo. Se lo interpreta con acompañamiento de guitarra o arpa.

Es una danza considerada de índole criollo, y una de las más difundidas en el país en la época de inicios de la República, pues se la conocía tanto en la sierra como en la costa, siendo muy bailada por el pueblo. Tiene grandes influencias europeas, pues su tonalidad, a diferencia de casi toda la música ecuatoriana, es mayor, y su tempo alegre y festivo. La primera partitura que se conoce de este ritmo data del año de 1865, recogida por el compositor quiteño Juan Agustín Guerrero Toro, la cual fue presentada en un congreso de americanistas en 1881 como una melodía de la ciudad de Guayaquil.

Después surgieron nuevas versiones del *alza*, las cuales incluían texto. De su danza se dice que era muy bella y alegre. Era un baile suelto entre hombre y mujer y el gusto que tenía la gente al interpretar este baile le da el nombre al ritmo: *Alza!!!! Que te*

han visto que quiere decir “Vamos, levántate!! Que te han visto que eres un buen bailarín, alegre y airoso”. El texto que tiene este baile criollo son coplas ya existentes que el *payador*, o cantor, va citando de acuerdo al desarrollo de la danza. Juan León Mera, en su libro en su libro *Cantares del pueblo ecuatoriano*”, registra una versión de las coplas que se suelen cantar en el *alza*⁸⁷:

Suene la orquesta animada

*Y no cese ni un momento
Pues quiero bailar un alza
Con mi dorado tormento*

*Alza que te han visto
No te han visto nada
Apenas te han visto
La nagua bordada.*

*Ya salieron a bailar
La rosa con el clavel
La rosa botando flores
Y el clavel a recoger*

*Arribita de esta loma
Tengo una parva de arvejas,
De donde sale mi suegra
Sacudiendo las orejas*

*De esta calle para abajo
He mandado ya empedrar
Para que pase mi suegra
Vestidita de militar*

Sus letras hacen referencia a las fiestas y sus desmanes, siendo esto una muestra de que el *alza* sí proviene de los *fandangos*, y específicamente del ritmo del *costillar*, pues la tonalidad y fórmula rítmica son muy similares, pero el *alza* tiene un estribillo que modula a tonalidad menor y que se presume fue introducido en la sierra. Todo el resto de la canción tiene un aire costeño, y por ello, es considerado típico del litoral. La fórmula rítmica del *alza* es la siguiente:

⁸⁷ Íbidem, p. 155.

denominó *albazo*. En algunas comunidades campesinas y parroquias rurales aún se conserva el *albazo* como actividad de fiesta.

De igual manera, algunos investigadores aseguran que el albazo surge como canción cuando se inserta en la cultura popular, por obra de los españoles, la costumbre de dar serenatas en las madrugadas y festejar a una persona o ser querido con la música. “*La costumbre de las serenatas fue implantada en nuestro continente por los españoles, y aún se conserva en nuestros días. Cuando nuestros bisabuelos se retiraban con la aurora de sus diversiones y parrandas, iban a cantar un albazo al pie de la ventana de la señora de sus pensamientos, acompañándose de la clásica guitarra*”⁸⁹.

El primer albazo registrado en el Ecuador data del mismo año que el alza (1865) recogida por Juan Agustín Guerrero para, de igual manera que el alza, enviarlo al congreso de americanistas. Este albazo, titulado “*Albacito*”, registró un ritmo muy parecido al que caracteriza a los albazos en la actualidad. Para Guerrero, el *albazo* y el *alza* son las representantes del criollismo musical ecuatoriano.

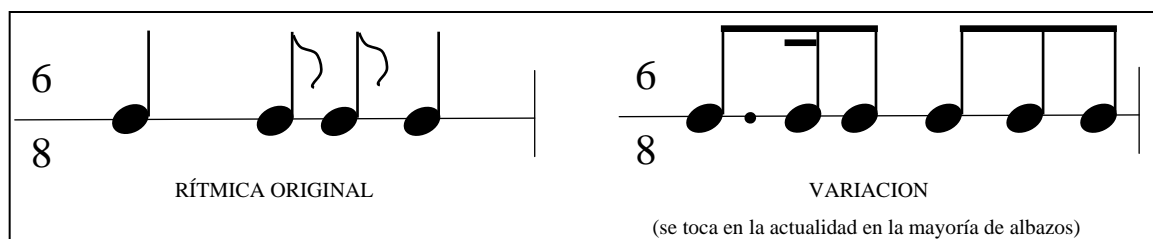
Ahora, con respecto a la música, se afirma que sus formas musicales provienen del yaraví indígena, pues su fórmula rítmica es muy similar y en algunos yaravíes se incluye una *fuga de albazo* como parte de la obra. La diferencia radica en el *tempo* con el que cada ritmo se interpreta: *allegretto* en el albazo y *lento* en el yaraví. Su producción y uso se da en la sierra ecuatoriana y se cree que ha sido generador de otros ritmos ecuatorianos, que de igual manera tienen similitud rítmica pero diferente tiempo. Estos son: la *bomba* del Chota, el *aire típico*, y el *capishca*.

Moreno describe al albazo como una composición viva, elegante y caprichosa, y con una característica típica de la música ecuatoriana: sus melodías son melancólicas debido a la tonalidad menor en la que están compuestas. Por su figuración sincopada (cuando una figura que ocupa un tiempo débil extiende su duración a un tiempo fuerte, dando una particular sensación corporal al escucharla), Moreno afirma que el *albazo* es muy difícil de interpretarlo si es que no se lo ha escuchado anteriormente y que su

⁸⁹ Íbidem, p. 54.

carácter, a pesar de estar compuesto en tonalidad menor, es festivo, alegre e incitador al baile y al regocijo.

El albazo se escribe en compás de 6/8. Su fórmula rítmica original es la siguiente, teniendo una variación introducida por la guitarra:



CUADRO NO. 8: RITMO DE ALBAZO

ELABORACIÓN: Propia/2009

FUENTE: Enciclopedia de la Música Ecuatoriana

La temática de los versos del albazo gira alrededor del desamor. En este ritmo se canta a los afectos, relatando desamores, decepciones, ingratitudes, en coplas estructuradas en cuartetos rimados en la mayoría de los casos. De igual manera, su baile se lo realiza en parejas de forma suelta y con pañuelos en las manos, ligeramente zapateado. La coreografía fue tomada de bailes de salón europeos. Los albazos más populares del Ecuador, que han sido grabados por varios grupos de música popular ecuatoriana como los Hnos. Miño Naranjo, Margarita Lazo, Paulina Tamayo, etc., son: “Amarguras” de Pedro Echeverría, “Aires de mi tierra” de Armando Hidrobo, “Así se goza” de Ricardo Mendoza, “Apostemos que me caso” de Rubén Uquillas, “Avecilla” un albazo tradicional de autor desconocido, “Morena la ingratitud” de Jorge Araujo, “Negra del alma” de Benjamín Carrión, el cual se va a escribir a continuación:

I

*/Alla va mi corazón
querida negra del alma;
hazlo cuatro pedazos,
querida negra del alma/*

II

*A mí me llaman el negro
porque quiero una morena,
/a quién no le va a gustar
tener una cosa buena/ (bis)*

III

*/Nos poray` yo por acá,
querida negra del alma,*

*la vida nos tiene así,
querida negra del alma./ (bis)*

IV
*/Con razón o sin razón,
querida negra del alma;
te llevas mi corazón,
querida negra del alma/ (bis)*

Entre el albazo y el aire típico existe un gran parentesco, similar al del yumbo y el danzante, y de igual manera, han sido confundidos por mucho tiempo, por su gran parecido en el ritmo y la melodía. Sin embargo, el *tempo* y varias características musicales y extramusicales los ha mantenido como géneros musicales distintos. Por ejemplo, el albazo está escrito en 6/8 y el aire típico (como se analizará más adelante) en 3/4. Por ello los acentos, y por ende su *aire*, es diferente a pesar de su igual fórmula rítmica. De esta diferencia básica se desprende un subgénero musical conocido como *Capishca*.

El capishca cuencano: el albazo en las provincias de Azuay y Loja es conocido como *capishca*. Este término proviene de la palabra quichua “capina” que significa exprimir. Tiene las mismas características que el albazo, pero sus líricas son más bien festivas y su timbre inigualable lo da los rasgueos peculiares de la guitarra. El *capishca* más famoso es “*Por eso te quiero Cuenca*” del compositor cuencano Carlos Ortiz.

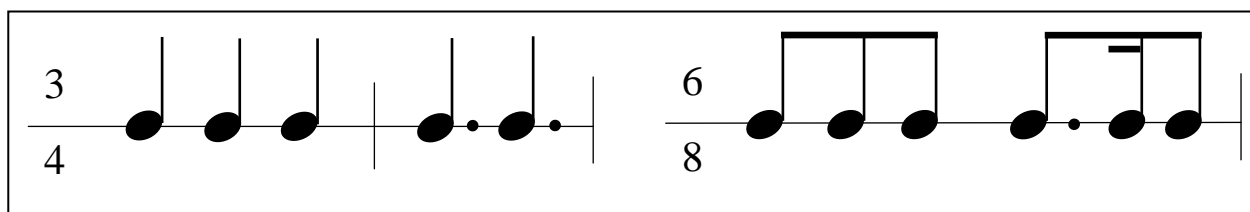
3.5.3. EL AIRE TÍPICO

De igual manera que el albazo, el aire típico proviene de la colonia, de los ritmos que se tocaban durante los fandangos. Es un género musical de danza con texto muy alegre que se lo baila en pareja suelta. Se lo conoce más en la sierra ecuatoriana y su base rítmica es la del *alza*. Por ello, hay dos hipótesis de su origen. Algunos investigadores dicen que el aire típico es el *alza* serrano, pues su *tempo* de ejecución y su compás es el mismo (negra=174 en compás 3/4) y lo único que les diferencia es la tonalidad con la que se interpretan: el *alza* es mayor y el aire típico menor, gracias a la influencia de la música indígena. Por eso, dichos investigadores afirman que el aire típico más popular del país es el “*Alza que te han visto*”.

Sin embargo, la hipótesis más probable es la que afirma que el aire típico se desprendió directamente del albazo, porque entre estos dos géneros ha habido grandes confusiones durante inicios del siglo XX, encontrando en varias partituras y grabaciones las dos denominaciones para una misma pieza. Por ejemplo, el albazo “*Si tu me olvidas*” es denominado como *aire típico* en la grabación original realizada en discos Orion.

A finales del siglo XIX, “*el nominativo (...) de aires típicos (se daba) a todas aquellas piezas populares que no podían ser identificadas con algún género nacional particular*”⁹⁰. Igualmente, en la región litoral, los compositores Nicasio Safadi y Carlos Rubira Infante compusieron una serie de aires típicos, llamados así, no porque se ajusten a los parámetros característicos del género musical, sino por su carácter nacional de las piezas: “*Agüita serrana*”, “*Lamentación Indiana*”, “*Delirio del Indio*”, etc.

Sea como sea, el aire típico es un género musical muy practicado por los mestizos ecuatorianos, que posee características musicales específicas desde inicios del siglo XX. Se escribe en compas ternario simple (3/4, como el alza) o binario compuesto (6/8, como el albazo). Estructuralmente, el aire típico empieza con una introducción que marca el ritmo base y a su vez sirve de puente entre la parte A y la parte B. La parte A, que va después de la introducción, es compuesta en tonalidad menor y la parte B modula a tonalidad mayor (a su relativa mayor o al sexto grado). Su base rítmica es la siguiente:



CUADRO NO. 9: RITMO DE AIRE TÍPICO

ELABORACIÓN: Propia/2009

FUENTE: Enciclopedia de la Música Ecuatoriana

⁹⁰ GUERRERO PABLO y SANTOS, CESAR, op. Cit., p. 93.

El *tempo* es *allegretto*. No tiene una coreografía particular; simplemente es un baile suelto. Sus versos se escriben en cuartetos y las temáticas giran en torno a las relaciones afectivas de pareja, similar al albazo, y también a situaciones humorísticas y pícaras. En la actualidad no es un género muy interpretado. Sin embargo, en el territorio central de la sierra ecuatoriana, particularmente en la provincia de Chimborazo, al aire típico se lo conoce como *Capishca chimboracense*, siendo el más tradicional el llamado “La Venada”.

Los aires típicos más característicos son: “El gallo de mi vecina” de Julio Nabor Narváez; “Chumadito cualquiera” y “La Carishina” de Guillermo Garzón; “Las quiteñitas” de Carlos Bonilla Chávez; y “Simiruco” de César Humberto Baquero, del cual se van a transcribir unos versos, tomados de la Enciclopedia de la Música Ecuatoriana⁹¹:

*Camino a Carapungo voy,
indio de Llano Grande soy,
la flor y nata soy de allí;
como de mayordomo estoy,
me llaman Simiruco a mí.*

*En mi pueblito me hago ver
que sé cantar y sé querer;
Simiruquito por acá
Simiruquito por allá,
santito donde te pondré.*

*Cholitos hay que aprovechar,
amores no hay que regodear,
cuando uno en apogeo está,
se prestan hasta por maldad,
Simiruquito por acá
Simiruquito por allá
¡que rico el indiecito está!*

3.5.4. LA TONADA

La tonada es un ritmo musical y danza mestiza ecuatoriana que surge en el Ecuador, de igual manera que casi todos los ritmos mestizos, a inicios del siglo XIX, como una mixtura de ritmos indígenas tradicionales y canciones mestizas. Se afirma que

⁹¹ Íbidem, p. 94.

La temática de la tonada es muy amplia y variada. En ellos se pueden cantar sobre temas lastimeros, picarescos, idílicos, etc. Por ello, este ritmo es muy interpretado en las fiestas del carnaval y es el ritmo más popular de la provincia de Chimborazo.

Entre las tonadas más conocidas en el Ecuador, podemos nombrar las siguientes: “*La naranja*”, de Carlos Chávez, “*Casamiento de indios*” de Gonzalo Vera, “*Tu Ausencia*”, de Héctor Abarca, que fue proclamada como la canción del año en 1997 por varias emisoras riobambeñas, y “*Ojos Azules*” de Rubén Uquillas, como una de las más emblemáticas y la cual va a transcribirse a continuación:

I

*/Ojos azules color de cielo
Tiene esta guambra para olvidar/
/Que valor, que conciencia
Tiene esta guambra para olvidar/*

II

*/Y aunque me maten a palos ya
Estoy resuelto a cualquier dolor/
/Que valor, que conciencia
Tiene esta guambra para olvidar/*

III

*/Labios rosados color de grana
Tiene mi guambra para besar/
/Que boquita tan sabrosa
Tiene esta guambra para besar/*

IV

*/Y aunque me maten a palos ya
Estoy resuelto a cualquier dolor/
/Que boquita tan sabrosa
Tiene esta guambra para besar/*

3.5.5. EL CACHULLAPI Y EL SALTASHPA

Dentro de todos los géneros que componen las identidades musicales ecuatorianas, existe el cachullapi y el saltashpa, dos términos originados en la primera mitad del siglo XX para denominar a ciertos estilos musicales, y no a géneros, pues surgieron como criterios para la organización del repertorio musical ecuatoriano.

Para que un tipo de música sea considerado género musical, es necesario que toda la agrupación de creaciones tengan una unidad temática, una unidad estructural, y

una unidad funcional, así como también un carácter semejante de estilo compositivo. Por ello, el cachullapi y el saltashpa no pueden ser considerados géneros musicales. Sin embargo, se incluyen dentro de la música ecuatoriana porque constituyen una parte importante de ella, en su sentido histórico y a nivel del imaginario popular, que se siente muy identificada con estos términos.

Primero, el cachullapi es un tipo de música mestiza del Ecuador. Algunos relacionan su origen con antiguas danzas indígenas llamadas *cachuas*. Otros dicen que esto no es verdad, pues recién se comienza a escuchar la palabra *cachullapi* hacia los años treinta y cuarenta. También se dice que el término es un quichuismo compuesto de dos palabras: *cachu* (*cuerno*, *cacho*) y *llapi* (*aplastado*), y que podría sugerir que el cachullapi sea el “baile del cuerno aplastado”.

La versión más acertada de su origen tiene relación con uno de los músicos más importantes del siglo XX de la música ecuatoriana: Victor Manuel Salgado Tamayo, a quien lo apodan “Cachullapi Salgado”, por atribuírsele la invención del cachullapi. Pablo Guerrero tiene una tesis del por qué surge esta palabra tan peculiar como nombre para la música de Salgado:

“Algunos músicos de antaño no se comentaron que a Salgado se le conocía con el mote de “Cachullapi” siendo la razón de ello el hecho de que su consorte – “Mama Rosa” – vendía tortillas de papa en una fonda. Ateniéndonos a esta versión se podría especular que cachullapi sería una deformación de llapingachu (tortillas aplastadas de papa) que por traslación, de llapin-gachu, se convirtió en gachu-llapi, probablemente en un sentido de burla escondida; finalmente, sería cachullapi la designación que usó Victor Salgado para bautizar sus creaciones.”⁹²

En 1940, Salgado funda el grupo de música popular ecuatoriana y andina “Conjunto Cachullapi”. El trompetista y compositor Gonzalo Carrasco dice que el cachullapi fue el estilo con el que Salgado componía, pues afirma que independientemente de los ritmos en los que basaba sus composiciones: sanjuanés, albazos, aires típicos, etc., a todos sus temas se los denominaba cachullapis.

⁹² Íbidem, p. 363.

Se han hecho análisis musicales de varios cachullapis de Salgado y no se ha encontrado la diferencia de este ritmo musical con el albazo. De igual manera, Segundo L. Moreno lo emparenta con las rondeñas y dice que los cachullapis son degeneraciones del albazo y el amorfino. No tiene un ritmo característico, pues los temas denominados cachullapis presentan diversas notaciones rítmicas y que corresponden a otros géneros musicales (albazo, chilena, tonada).

Ahora, similar al cachullapi, el saltashpa corresponde a un tipo de música andina ecuatoriana bailable y alegre. Mario Godoy dice que su significado se deriva de una palabra mixta: Salta (saltar) y *allpa* (tierra en kichwa). Saltashpa, más que una clase de música ecuatoriana, es una designación que se da a la música de baile ecuatoriana como el albazo, el capishca, la tonada, el pasacalle, el sanjuanito, el aire típico, etc., para denotar la alegría que provocan estos ritmos en el sentir popular.

Igual que el cachullapi, el término saltashpa fue emblemático de la familia Salgado, pues los hijos de Víctor formaron una agrupación musical llamada la “Orquesta Salgado Jr.”, con la cual grabaron varios discos con el título de “La hora del Saltashpa”. El término se puede traducir como “bailar saltando”. Según varios antropólogos, con este hidridismo Kichwa se conoce a un baile criollo, sanjuanito o tonada alegre.

3.5.6. EL PASACALLE

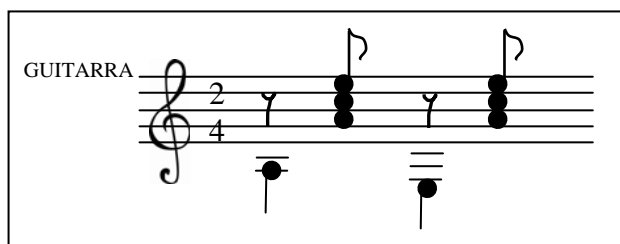
Es un género musical y danza mestiza ecuatoriana que aparece en el Ecuador a principios del siglo XX, pero que ya se iba formando durante el siglo XIX como derivación de otros géneros musicales extranjeros y de la pentafonía indígena. Su directo predecesor es el pasodoble, un ritmo y baile español. El pasodoble llegó al Ecuador a inicios del siglo XIX y varios compositores ecuatorianos hicieron canciones con este ritmo, como por ejemplo, Julio Cañar Cárdenas que compuso el pasodoble “*Sangre Ecuatoriana*”.

El pasacalle fue muy difundido por las bandas militares, los discos de pizarra y las partituras. El primer pasacalle registrado en una partitura se denomina “*La*

guarandeña” del compositor cuencano Manuel Vásquez, que data del año de 1876, y en la actualidad reposa en el catálogo de partituras de la Biblioteca Municipal de Guayaquil. Hay serias dudas con respecto a esta canción, pues Guerrero afirma en ese tiempo aún no se habían compuesto pasacalles. Sin embargo, dicha obra se define como tal. Por ello, se presume que en esas épocas, se denominaban pasacalles a ciertas piezas populares de danza, independientemente de sus formas musicales.

El pasacalle se deriva evidentemente del pasodoble por las características musicales que comparten: mismo ritmo, mismo compás y misma estructura general. Además, su baile también tiene similitud con el pasodoble. Sin embargo, Mario Godoy afirma que la formación del pasacalle como ritmo ecuatoriano también tuvo otras influencias: la polca europea y peruana, difundida en el país por las bandas militares y por compositores como Carlos Amable Ortiz, quien también dirigía una banda; y el corrido mejicano, que ejerció su influencia en la primera mitad del siglo XX a través del cine y la discografía.

Segundo Moreno describe al pasacalle como una danza popular con movimiento de pasodoble, y con carácter rítmico y melódico de sanjuanito, carente de variedad y monótono. Con respecto a su nombre, se cree que éste fue motivado por el contexto festivo, callejero y colectivo de su baile. En su aspecto musical, el pasacalle está compuesto en un compás binario simple, 2/4, y su ritmo base es el siguiente:



CUADRO NO. 11: RITMO DE PASACALLE

ELABORACIÓN: Propia/2009

FUENTE: Enciclopedia de la Música Ecuatoriana

El movimiento es *vivo* (rápido y alegre) y en algunas piezas, *presto* (un poco más pausado). Está compuesto en tonalidad menor y las melodías mayoritariamente en escalas pentafónicas, incluyendo en la escala un sonido que caracteriza a la música mestiza, la *sensible* al momento de resolver la pieza. Su estructura es la siguiente: una

introducción, tocada al inicio, entre las partes y al finalizar la pieza; una parte A o primer estribillo, que se toca después de la introducción y suele estar en tonalidad menor, y una parte B, que modula a tonalidad mayor.

Las líricas de casi todos los pasacalles ecuatorianos tienen una sola temática: homenajear a las provincias, ciudades, poblaciones, barrios. Por ello, algunos son considerados como segundos himnos, por el carácter cívico de estas piezas. Y precisamente en ello radica la gran importancia de este ritmo musical en la música mestiza ecuatoriana. En los años cuarenta, el orgullo nacional fue gravemente herido con todo lo acontecido con el Perú (guerra, Protocolo de Río de Janeiro) y con el terremoto del 49 en Ambato. Y como la radiodifusión en el país ganó grandes audiencias a nivel ciudadano, la personalidad del pasacalle ecuatoriano terminó de tomar forma y se instauró en el imaginario colectivo como el “himno popular”, la canción que canta al terruño, a las bellezas naturales, a la mujer ecuatoriana, a todo lo bueno que tenía el país, para encontrar de alguna manera el perdido orgullo nacional.

De estos pasacalles, se tienen los siguientes como los más representativos del país:

- “*El Chulla Quiteño*” de Alfredo Carpio
- “*Soy del Carchi*” de Jorge Salinas
- “*Ambato Tierra de Flores*” y “*Guayaquileño (madera de guerrero)*” de Carlos Rubira Infante.
- “*Riobambeñita*” de Guillermo Vásquez
- “*Chimbacalle*” de Rodrigo Barreno

3.5.7. EL PASILLO

El pasillo es uno de los géneros musicales más controversiales del Ecuador, pero sin duda, uno de los más trascendentes dentro de lo que se denomina la música ecuatoriana: “*El pasillo (...) más que ningún otro género, marcó la dinámica de la música popular del siglo XX; el pasillo recibió los más importantes aportes en lo*

*musical y en lo literario y llegó a ser considerado como la expresión más destacable de la canción e identidad musical ecuatoriana.”*⁹³

El pasillo es un género musical urbano que llega a territorios ecuatorianos con las guerras independentistas en el siglo XIX. Después de atravesar todo un proceso de adaptación y reconstrucción, el pasillo se caracteriza por el acompañamiento de guitarras y requinto, y también existen versiones para piano, bandas militares, orquestas, grupos de cámara, las cuales son instrumentales. Según Ketty Wong “*el pasillo tradicional es en esencia un poema de amor musicalizado cuyos textos están influenciados por la poesía modernista, una corriente literaria que tuvo su apogeo en Ecuador con los poetas de la "Generación Decapitada" en la década de 1910.*”⁹⁴,

El pasillo se origina en el siglo XIX, como una innovación del vals europeo, traído por los españoles para animar sus fiestas aristocráticas. El vals fue un ritmo que causó mucho furor en las épocas pre republicanas por el peculiar baile que lo acompañaba, una danza de pareja entrelazada, donde el hombre le tomaba la mano y la cintura a la mujer, algo nunca antes visto en la Real Audiencia de Quito, que generó impresiones positivas para los criollos y mestizos, que necesitaban una nueva propuesta ética y estética, como lo afirma Mario Godoy, para enfrentar toda esa dura etapa de la Independencia hispanoamericana.

El vals se lo interpretaba en un ritmo *moderato* en compás $\frac{3}{4}$, con una danza de movimiento elegante y pausado. Pero el nuevo valse criollo, tocado por músicos hispanos, empezó a tener variantes en su ritmo y movimiento. Por ello, esta nueva forma musical adquirió también un nuevo nombre. La velocidad de interpretación se aceleró y el ritmo cambió, de tres negras por compás, a una negra con punto, una corchea y una negra, incidiendo también en la velocidad y gracia de la ejecución de las

⁹³ GUERRERO, PABLO y MULLO, JUAN, op cit., p.7.

⁹⁴ WONG, KETTY, “La nacionalización del pasillo ecuatoriano en el siglo XX”, Memorias del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM), 2001, <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>.

danzas. Por este motivo, al *vals criollo* o *colombiano* se lo comenzó a denominar “*pasillo*”, por los pasos cortos y rápidos con los que se debía bailar.

En un inicio, al pasillo se lo llamaba “colombiano” o “colombiana”. Por ello, muchos investigadores inscriben al pasillo como ritmo originario de Colombia, y alegan que no debería ser considerado entre la música ecuatoriana. Sin embargo, gracias a varias investigaciones (Ketty Wong, Mario Godoy, Pablo Guerrero) se ha podido comprobar que el pasillo tuvo su origen en *Colombia*, nombre con el que se conoció durante las primeras décadas del siglo XIX a todos los países que conformaban la *Gran Colombia*. Es por esto que el pasillo fue conocido como *colombiano*, porque no se conoce el sitio exacto de su aparición, pero fue desarrollado ampliamente en todos los países que conformaban en ese entonces la gran nación grancolombiana: Venezuela, Colombia y Ecuador, con sus respectivas variantes que fueron diferenciándolos.

En el transcurso del siglo XIX, la difusión del nuevo ritmo musical estuvo a cargo de las bandas militares, y al finalizar el siglo, ya surgían las primeras composiciones escritas en partitura definidas como pasillos. Mario Godoy afirma que el pasillo surge como un géneroailable propio de los estratos populares y que fue ganando popularidad en dichas clases por su condición de baile de pareja unida, como una acción contestataria a los bailes de salón de la burguesía criolla. También se alega que este género musical es popular y se transmitió por varias décadas a través de la tradición auditiva porque no existen registros en partituras de alguno de estos ritmos sino hasta finales del siglo XIX. Por ello, se cree que las bandas militares fueron los transmisores y difusores de este ritmo musical hispanoamericano:

“En períodos de paz, cuando se organizaban las retretas públicas (jueves en la tarde o noche y los domingos al mediodía), las bandas entregaban a la audiencia, en plazas y parques, las piezas de creadores ecuatorianos, música “clásica” y piezas de moda. De este modo, el papel de las bandas se convirtió en el fundamental instrumento de propagación pública, mucho antes de la introducción de aparatos mecánicos como la pianola, el fonógrafo y la vitrola que fueron posteriormente los medios de difusión musical que se impusieron”⁹⁵

⁹⁵ GUERRERO PABLO, y MULLO, JUAN, op. Cit., p. 14.

Después de escucharlo en las plazas en la interpretación de las bandas militares, los temas musicales eran guardados en la memoria colectiva y eran reproducidos a su manera por los conjuntos de músicos populares que al ritmo de la guitarra le ponían su estilo y sus letras posteriormente. Así, el pasillo va tomando fuerza en la nueva nación ecuatoriana, pero con sus propias variantes que definitivamente lo diferenciaron por completo de los pasillos venezolanos y colombianos.

A mediados del siglo XIX, el pasillo adquiere una nueva función. De ser una pieza más del repertorio musical de la banda de pueblo, pasa a configurarse como un baile popular o danza de salón, función que dura hasta el siglo XX, en los años treinta, fecha en que inicia su desaparición, para quedarse solamente como un género musical sin danza y con letra (el *pasillo-canción*). La llegada del piano a territorios hispanos a mediados del siglo XIX colabora con la difusión de este ritmo musical, que adquiere un tinte más refinado: el pasillo como goce estético, instrumental o de concierto. Sin embargo, ninguna partitura ni registro musical tangible demuestra la existencia de los pasillos en territorios ecuatorianos sino hasta 1877.

Algunos cronistas nombran en sus descripciones de las bandas militares al repertorio que se interpretaba en las retretas, y sí nombran al pasillo como parte de éste. Pero el periodista Alejandro Andrade Coello sostiene que el pasillo es introducido en Quito en el año de 1877 de la mano de dos agregados diplomáticos colombianos. Y se han encontrado partituras con los primeros pasillos compuestos en el Ecuador, que datan de la última década del siglo XIX, descritas por el mismo periodista antes mencionado como obras de un joven guayaquileño de apellido Ramos, que murió prematuramente, pero que compuso algunos pasillos con letra, uno de los cuales empezaba con la frase: "*son los ayes del alma de un amante*", el cual se difundió con relativa rapidez entre los músicos de la época. La partitura manuscrita de esta pieza musical fue encontrada en un libro para piano del siglo XIX, y su letra dice así:

Los ayes

*Son los ayes del alma,
De un amante que, despechado,
Llora su perdida esperanza.*

Soy triste desgraciado

*Mi vida es un tormento.
No es vida la que paso,
Ni dichas ni placeres.*

*Soy triste desgraciado
Fatal destino el mío
Al verme despreciado
Por ti mi único amor.*

Desde este momento, el pasillo entra a su etapa de “*ecuatorianización*” y adscripción definitiva al colectivo ecuatoriano como la música mestiza por excelencia y ritmo identitario del ecuatoriano, reemplazando en sus funciones al *yaraví*, que hasta ese entonces era considerada la *canción* del ecuatoriano. Uno de los pasos para que se dé este fenómeno fue la labor de los primeros músicos ecuatorianos que empezaron a componer los primeros pasillos ecuatorianos al estilo colombiano. De igual manera, el instrumento musical que contribuyó de manera definitoria en la *ecuatorianización* del pasillo fue la guitarra. Guerrero afirma que “*la guitarra como instrumento creativo o interpretativo marcó las diferencias locales que fueron dando al género el calificativo de Ecuatoriano*”⁹⁶. La guitarra se insertó como herramienta musical de los sectores populares, y a través de ella se dieron creaciones, apropiaciones, modificaciones, innovaciones de toda la música popular ecuatoriana, desde las épocas coloniales.

Otro de los fenómenos que se dio en este proceso de *ecuatorianización* fue la *yaravización* del pasillo. Y es que al inicio, el pasillo era un género musicalailable de la Gran Colombia, y después de algunas décadas se transformó en una expresión lírica-poética, desapareciendo por completo su danza a finales de los años treinta del siglo XX. Es por esto que, sin duda, la música ecuatoriana existente hasta esa época, y en particular el *yaraví*, fueron la influencia formal más grande para que se dé esta transformación definitiva del género. A este fenómeno se lo denomina *la yaravización* del pasillo.

La *yaravización* del pasillo consistió en el cambio en la armonía y tonalidad de este ritmo, como influencia directa de la música mestiza ecuatoriana. Como lo explica Guerrero:

⁹⁶ GUERRERO PABLO y MULLO, JUAN, op. Cit. p. 15.

“La melodía y el texto fueron un recurso para darle una distinción local al pasillo, elementos que sirvieron para la construcción de un puente musical que fue de la ecuatorianización hacia la yaravización del género. Esta yaravización consistió en pasar de la creación local de pasillos, sin un rango diferenciador, a la introducción de elementos musicales propios, una especie de nacionalismo popular...”⁹⁷

En el aspecto musical, el cambio armónico y estructural que se dio fue el siguiente: uso de la pentafonía andina en las melodías pasilleras; cambio de la tonalidad del género, de mayor (como los primeros pasillos y los actuales pasillos colombianos y venezolanos) a menor; y retraso del ritmo confiriéndole al género un carácter más andino. Además, se da la definición temática definitiva de las líricas del pasillo tradicional; el pasillo es un poema hecho canción que le canta los sentimientos, los afectos, lo trágico, etc. Antes, existían los pasillos de reto y su letra más bien apuntaba a asuntos cómicos y burlescos.

De esta situación se derivan dos tipos de pasillos. El pasillo “brillante” o pasillo instrumental o de concierto, que fueron las composiciones realizadas sin texto que suplieron a los pasillos-bailes de salón y eran escuchados en salones elegantes como pieza exquisita y refinada; y el pasillo – canción, menos antiguo y más popular, que son los pasillos que ahora se conocen, tocados y cantados simultáneamente, y que se convirtieron en la expresión cultural más importante para las nuevas clases que surgían en esa época de fin de siglo.

La Revolución Liberal de 1895 fue clave para el establecimiento de la clase media y con ello, el surgimiento de nuevas formas de consumo y producción de la cultura, que pasaba de formas tradicionales religiosas y campesinas a liberales laicas ciudadinas. De este rescate del yugo religioso, que dominaba todo el quehacer educativo y artístico, surgen las nuevas formas del pasillo. Sin embargo, este género musical, para la clase media, que se caracteriza por su aspiración de ascenso social, y para la clase alta debía vincularse de alguna manera con los procesos culturales extranjeros, este ritmo que se identificaba como propio de su país debía ser modernista para estar a la vanguardia del arte a nivel mundial. La literatura modernista fue la base para la

⁹⁷ Íbidem, p. 17.

composición de los pasillos – canción, pues constituía una forma de expresar la ambición de progreso social del mestizo ecuatoriano.

Por ello, el pasillo desde inicios del siglo XX vivió un proceso de definitiva *nacionalización*, es decir, de reconocimiento nacional e internacional como música característica del Ecuador. Y fueron el aparecimiento y rápido desarrollo de la fonología y la radiodifusión en el país las que contribuyeron de manera determinante para que sucediera este fenómeno. En 1912 la fonografía ecuatoriana dio inicio con la fundación de *Discos Favorita*. A partir de esta fecha, las producciones de música popular ecuatoriana empezaron. Pero con la apertura de la primera radiodifusora del Ecuador en 1925, Estación *El Prado* de Riobamba, la difusión de la música ecuatoriana empezó a dispararse en su totalidad, y el pasillo ocupó un lugar privilegiado en la producción y propagación de la música ecuatoriana.

Guerrero afirma que la desaparición del pasillo bailado coincide con el apogeo de la radiodifusión. Y es que en Quito desde 1931 se fundaron algunos radios: HCJB, la Voz de los Andes (1931), HCK (1932), Radio El Palomar (1934), Radio Bolívar (1936), Radio Quito (1940), entre otras, las cuales tenían programaciones de música ecuatoriana en vivo, que se transmitían varias veces por semana. Los artistas eran contratados por la radio, a veces de manera exclusiva, y transmitían sus audiciones para una audiencia muy numerosa. La sintonía de estos programas era multitudinaria. Uno de los programas emblemáticos fue “Canciones del Alma” del Dúo Benítez y Valencia transmitido de manera exclusiva por Radio Quito.

En el año de 1930, se realiza la primera grabación de música ecuatoriana por artistas ecuatorianos, pues hasta ese entonces, eran discos de pizarra de artistas extranjeros los que se difundían. El Dúo Ecuador compuesto por Nicasio Safadi y Enrique Ibáñez, auspiciados por José Domingo Feraud Guzmán, uno de los importantes empresarios musicales del país, viajó a Nueva York para realizar grabaciones de treinta y ocho temas en varios géneros de música ecuatoriana, de las cuales sobresalió el pasillo “*Guayaquil de mis amores*”. Y para celebrar el regreso triunfal del Dúo Ecuador a su

país, J.D. Feraud Guzmán también auspició una película con el mismo nombre del pasillo, la cual presentaba los paisajes, la vida cotidiana, la arquitectura, la gente de Guayaquil. Desde este momento, el Ecuador vivió un momento histórico importante para la construcción de su identidad, asociado íntimamente con el pasillo, como lo afirma Ketty Wong:

“La grabación de este pasillo no solo puso el nombre del Ecuador en el plano musical internacional, sino que también fomentó un sentido de "ecuatorianidad" asociado con este género. Posteriores pasillos dedicados a Guayaquil y otras ciudades del Ecuador reforzaron este sentido de ecuatorianidad, como: "Guayaquil, pórtico de oro", "Alma Lojana" y "Manabí". Sin temor a exagerar, esta "hazaña" musical fomentó en 1930 un fervor nacionalista comparable al que vivió Ecuador con la clasificación de la selección de fútbol al Mundial Corea-Japón 2002. Era la primera vez que Ecuador tenía presencia internacional y salía a "conquistar" al mundo con su música. Así lo demuestran los anuncios y artículos periodísticos de esa época, los cancioneros y los testimonios de numerosas personas que vivieron ese momento.”⁹⁸

Desde este momento, los años treinta, cuarenta y cincuenta fueron claves para la propagación del pasillo, pero el momento cumbre de este género se lo vive con el surgimiento de uno de los personajes más importantes de la música popular ecuatoriana: Julio Jaramillo. El “Ruisenior de América” grabó más de 1000 pasillos, y llegó a la fama gracias a la radio. Su hermano Pepe Jaramillo, famoso compositor ecuatoriano e integrante del Trío Emperador junto a Olimpo Cárdenas y Plutarco Uquillas, fue el que lo descubrió y le abrió las puertas a la fama. Desde allí su música, que incluye más de 400 *long plays*, viajó por todos los países de América.

Además de J.J., los intérpretes más importantes de pasillos desde el siglo XX hasta la actualidad han sido muchos. Así, Mario Godoy cita a los siguientes:

“Carlota Jaramillo desde El Prado, impulsó la difusión del pasillo; el Dúo de las Hermanas Fierro popularizó internacionalmente el pasillo *Sombras*, versos de la mejicana Rosario Sansores, música de Carlos Brito Benavides. El Dúo Ecuador (Ibáñez – Safadi), Carlota Jaramillo, el Dúo Los Riobambeños (Rubén y Plutarco Uquillas), el Dúo Benítez y Valencia; las Hermanas Mendoza Sangurima, Los Embajadores, Los Hermanos Montecel, dúo Aguayo Huayamabe, Hnos. Miño Naranjo, Hermanos Villamar, Dúo Ayala Coronado, Dúo Bowen Villafuerte, Dúo Valencia Aguayo, Los Montalvinos, Olimpo Cárdenas, Pepe Jaramillo – el señor del pasillo – Eduardo Brito, Fresia Saavedra, Tito del Salto, Kike Vega, Segundo

⁹⁸ WONG KETTY, op. Cit., <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>.

Bautista, Máximo León, Roberto Zumba, Claudio Vallejo, Noé Morales, Héctor Jaramillo, Segundo Rosero, Lilián Suarez, Patricia González, Hilda Murillo, Olga Gutiérrez (argentina), Mélida María Jaramillo, Lida uquillas, Paulina Tamayo, Irma Arauz, Ana Lucía Proaño, Los Barrios, Humberto Santacruz, Los Brillantes, Los Reales, Conjunto Quimera, Margarita Lazo, Paco Godoy, etc., fueron o son intérpretes de pasillos ecuatorianos.”⁹⁹

Finalmente, describiremos al pasillo en su aspecto musical actual. Su estructura responde a una forma A-B-A. generalmente existe una introducción de cuatro, ocho o doce compases, y la tonalidad ésta es menor. Sigue a la introducción la parte A, compuesta también menor, que propone el tema de la pieza. La parte B es especial pues, como en varias de las piezas de música mestiza ecuatoriana, su tonalidad cambia, presentando una modulación de menor a mayor. Además, en algunos pasillos se ha introducido el movimiento *allegro* en la ejecución de esta parte, siendo su mentor Enrique Espín Yépez. Y dependiendo de la longitud del texto, se van intercalando las partes A y B a gusto del compositor. Los instrumentos musicales preferidos para interpretación del pasillo son la guitarra y el requinto. En la actualidad también existen grupos de cámara que interpretan los pasillos instrumentales o vocales con instrumentos orquestales: clarinetes, violines, violonchelos, contrabajos, flautas traversas, etc., y de igual manera, con pianos, saxofones, etc., llegando incluso a existir arreglos para grupos de jazz y pop rock de famosos pasillos como “El Alma en los labios”, “Angel de luz”, “El Aguacate”, entre otros.

Ahora, los compositores ecuatorianos más destacados son los siguientes:

Compositor	Pasillos principales
Carlos Amable Ortiz	<i>A unos ojos</i> <i>No te olvidaré</i> <i>Plegaria</i> <i>Reir llorando</i> <i>Corazón que sufre</i> <i>Mi dolor</i>
Francisco Paredes Herrera	<i>Anhelos</i> <i>Como si fuera un niño</i> <i>El alma en los labios</i> <i>Horas de pasión</i>

⁹⁹ GODOY, MARIO, op. Cit., p. 189-190.

	<i>Manabí</i> <i>Opio y ajenjo</i> <i>Para tus ojos negros</i> <i>Playas del adiós</i> <i>Rosario de besos</i> <i>Tu y yo</i> <i>Un triste despertar</i> <i>Vamos, linda</i>
Nicasio Safadi Reves	<i>Consuelo amargo</i> <i>De corazón a corazón</i> <i>De hinojos</i> <i>Guayaquil de mis amores</i> <i>Invernal</i> <i>Lagrimas de sangre</i> <i>Limosna de amor</i> <i>Suspiros del alma</i> <i>Tristeza</i> <i>Y yo no he de volver</i>
Carlos Brito Benavides	<i>Imploración de amor</i> <i>Ojos tentadores</i> <i>Rosas</i> <i>Sombras</i> <i>Tus ojeras</i>
Segundo Cueva Celi	<i>Corazón que no olvida</i> <i>Pequeña ciudadana</i> <i>Reproche o reto</i> <i>Vaso de lágrimas</i>
Luis Alberto Valencia	<i>Acuérdate de mí</i> <i>Aquellos ojos</i> <i>Presentimiento</i> <i>Te fuiste</i> <i>Tu partida</i> <i>Tus promesas</i>
Carlos Rubira Infante	<i>Cálmate corazón</i> <i>En las lejanías</i> <i>Esposa</i> <i>Historia de amor</i> <i>Mi primer amor</i> <i>Qué pena</i>
Miguel Ángel Casares	<i>Arias íntimas</i> <i>Lamparilla</i> <i>Náufrago</i>

*Para mi tu recuerdo
Tu boca
Una lágrima mía*

Marco Tulio Hidrovo *Al besar un pétalo
Canta cuando me ausente
Encargo que no se cumple*

José Ignacio Canelos *Al morir las tardes
Osculos
Ojos negros*

Ahora, los pasillos más emblemáticos del Ecuador son:

Pasillo	Letra	Música
<i>Adoración</i>	Genaro E. Castro	Enrique Ibáñez Mora
<i>Al besar un pétalo</i>	Marco Tulio Hidrobo	Marco Tulio Hidrobo
<i>Al morir las tardes</i>	Publio Falconí	José Ignacio Canelos
<i>Ángel de Luz</i>	Benigna Dávalos Villavicencio	Benigna Dávalos Villavicencio
<i>Aquellos ojos</i>	Luis Alberto Valencia	Luis Alberto Valencia
<i>Canta cuando me ausente</i>	N.N.	Marco Tulio Hidrobo
<i>Cantares del Alma</i>	Carlos Bonilla	Carlos Bonilla
<i>Como si fuera un niño</i>	Max Garcés	Francisco Paredes Herrera
<i>El aguacate</i>	César Guerrero Tamayo	César Guerrero Tamayo
<i>El alma en los labios</i>	Medardo Ángel Silva	Francisco Paredes Herrera
<i>Guayaquil de mis amores</i>	Lauro Dávila Echeverría	Nicasio Safadi
<i>Invernal</i>	José María Egas	Nicasio Safadi
<i>Lágrimas</i>	Ruperto Romero Carrión	Ruperto Romero Carrión
<i>Lamparilla</i>	Luz Elisa Borja Martínez	Miguel Ángel Casares
<i>Mis tres marías</i>	Evaristo García	Alejandro Plaza Dávila
<i>Madre cariñito santo</i>	Gonzalo Moncayo Narváez	Gonzalo Moncayo Narváez
<i>Mis flores negras</i>	Julio Flórez	Enrique Florit
<i>Pasional</i>	Enrique Espín Yopez	Enrique Espín Yopez
<i>Romance de mi destino</i>	Abel Romeo Castillo	Gonzalo Vera Santos
<i>Rosario de besos</i>	Libardo Parra	Francisco Paredes Herrera
<i>Sendas distintas</i>	Jorge Araujo Chiriboga	Jorge Araujo Chiriboga
<i>Sombras</i>	Rosario Sansores	Carlos Brito
<i>Tu y yo</i>	Manuel Coello Noritz	Francisco Paredes Herrera
<i>Vaso de lágrimas</i>	José María Egas	Segundo Cueva Celi

El pasillo, como ya se ha visto anteriormente, tiene una amplia dispersión geográfica, que comprenden los países de Colombia, Venezuela, Costa Rica y Panamá,

cada uno con sus diferencias que los identifican. Y su popularidad se amplió tanto a mediados del siglo XX que existen compositores e intérpretes de pasillos en México, Perú y Argentina.

3.5.8. MÚSICA MONTUBIA

En la región del litoral, desde tiempos coloniales, la vida de sus pobladores fue transcurriendo de manera muy diferente a la de la gente de la sierra. Las características de su clima y su entorno formaron de alguna manera al carácter del costeño, alegre y vivo. Moreno afirma, que de igual forma, los indígenas del litoral, antes de la llegada de los españoles, no tuvieron ningún apego a sus tradiciones y se acogieron fácilmente a las costumbres de los conquistadores. Por ello, hasta la fecha no existe ninguna danza ni cantar autóctono de esta región.

Por ello, la música montubia es la producida por los campesinos de la región del litoral, llamados montubios. Durante la colonia tuvo un desarrollo considerable, llegando a descubrirse algunos bailes montubios como el amorfino (hasta ahora existente), el alza, el toro rabón, la puerca raspada, el corre que te pincho, la polca montubia, el vals criollo, entre otros, que fueron ritmos musicales generados por los montubios, influenciados por los colonizadores y su música refinada: polcas, vales, mazurkas, las rondallas, etc.

Existen algunos historiadores que describen y defienden al folclor montubio. Uno de ellos, Rodrigo de Triana, quien escribió un artículo con algunos datos de la música montubia. El instrumento musical predilecto de los montubios es la guitarra, pero también manejan el mandolín, el violín y algunos instrumentos de percusión, gracias al influjo afro. El ritmo preferido para las fiestas, y el más difundido por casi toda la región litoral, es el *amorfino*, pues en él se demuestran las cualidades de poetas agudos e ingeniosos que la gente de la costa tiene. En la provincia de Manabí, en cambio, se afirma que se prefiere un ritmo llamado la *polca montubia*. En la provincia de Los Ríos también se interpretaba un ritmo llamado “*La puerca raspada*”. En las ciudades grandes, estos ritmos no se los conoce en lo absoluto.

Los motivos de la música montubia son dos: los sentimientos y la naturaleza. Se distinguen dos tiempos: el de *polca* o el de *danza*, e igualmente, según el número de compases, llaman a su música *caminantes* (los que tienen 8 compases) o *amorfinos* (los de 16 compases). Solo existen 2 tonalidades para componer la música montubia: Do Mayor o la menor, y usan para los dos la escala mayor y menor natural. El compositor Blacio Pazmiño fue el primero en el Ecuador en escribir una romanza con un tema montubio. Pedro Traversari y Constantino Mendoza también han compuesto temas montubios

La polca montubia es un baile montubio propio de la provincia de El Oro. Se deriva de la polca europea. Sus creadores, los montubios, veían a sus patrones hacendados bailar las *polkas* traídas de Europa, y las trataron de imitar, pero con sus variantes, con sus particularidades culturales y sociales. Así surge la *polca montubia*, que ya casi está desaparecida en el repertorio popular montubio. Se dice que fue muy elegante y entusiasta. El montubio bailaba con garbo y majestad y la mujer con gracia y atractivo.

El Toro rabón es un baile y música mestiza que tiene sus orígenes en la colonia, muy asociado al *alza*. En la actualidad no se lo practica. Moreno dice que en esta pieza se puede hallar el germen del pasillo ecuatoriano. El texto del *toro rabón* dice así:

*Corre, corre, corre por el malecón
No se que te coja el toro rabón
Anda, core, vuela, anda, muestra decisión
Y échale tu lance, al toro rabón.*

*Así la vaca cachona corre
Vuela en dirección
A la vera en que paciera
Con el torito rabón.¹⁰⁰*

La puerca raspada es un baile suelto propio del litoral ecuatoriano, correspondiente a las épocas del *alza que te han visto* y los *amorfinos*. Es un baile imitativo de los cerdos, como ellos se rascan las patas una con otra. De esta manera se

¹⁰⁰ GUERRERO, PABLO y SANTOS CESAR, op. Cit., p. 1373.

baile la puerca raspada, golpeando el pavimento con los pies al ritmo de la tambora y haciendo un juego de pies y talones que lo convierten en un baile muy particular.

El corre que te pincho, también fue un baile montubio, desaparecido en la actualidad. Su texto, recogido por el folclorólogo Rodrigo de Triana dice así:

*Corre que te pincho,
Que te coge el toro;
Con la muchachona,
Que te guiña el ojo.*

*Y que si te pincha
La suegra es un loro
Que habla por los codos
Y te deja cojo.*

*Corre, corre, corre
Que yo me hato toro;
Corre, corre, corre
Que te guiña el ojo¹⁰¹*

3.5.9. EL AMORFINO

El amorfino sí es considerado un género musical ecuatoriano, pues se ha mantenido en el tiempo como la música más importante de los campesinos del litoral. Fue una danza con texto muy practicada y difundida en épocas coloniales. Según un historiador extranjero, el amorfino tiene su origen en el “cante hondo” andaluz y en la contradanza. El dato más antiguo que se ha encontrado sobre la aparición y existencia de este género es consignado en un informe de un visitante español en 1712, en el cual habla el amorfino “La Iguana”, que fue escuchada por dicho personaje en un sarao organizado en su honor. La letra de este amorfino fue recopilada por Manuel de Jesús Álvarez y publicada en 1928, constituyéndose como el primer amorfino.

Modesto Cháves, cronista de la ciudad de Guayaquil, asegura que el amorfino en la región de la costa fue tan importante y antiguo como el alza y el zapateado. Su principal característica es el contrapunto, que se trata de la forma de interpretación de los versos del tema, a manera de desafío o pleito, preferentemente en cuartetos (a veces

¹⁰¹ Ibídem, p. 500.

quintetos y hasta décimas), acompañados de un rasgueo alegre de la guitarra. También suelen acompañar a los amorfinos el acordeón y el rondín. El amorfino, por su carácter de desafío también se lo solía llamar *picapleito* o *contrapunteo*.

Sin embargo, su nombre se debe a la función social que asumió este género musical: enamoramiento de la pareja de manera galante y coqueta. Por ello, su baile también expresa esta temática. En un círculo se reúnen las parejas, y a manera de persecución, el hombre sigue a la mujer y ésta lo esquivo coquetamente. Finalmente, en el mismo círculo, empieza el pleito. En la actualidad, se llaman amorfinos a las coplas acompañadas de guitarra que cantan los montubios.

No se ha podido establecer en el amorfino características musicales determinadas. No tiene una base rítmica estable ni un compás característico; algunos se registran en 2/4, otros en 6/8 y 3/4.

En Esmeraldas también se interpreta el amorfino. Para la cultura afroesmeraldeña, el amorfino son los versos cantados o recitados entre un hombre y una mujer, que tiene por finalidad la conquista o invitación al romance. Con las coplas, el hombre intenta acercase a su pareja y conquistarla, y la mujer en cambio, esquivo sus proposiciones, pero con movimientos corporales que lo invita a seguirla galanteando. A continuación se escribirá un ejemplo de los amorfinos esmerladeños¹⁰²:

Hombre:

*Que bonita muchachita,
Si su mamá me la diera,
Para yo baila' esta noche
Y la mañana se la diera entera*

Mujer:

*Quítate de mí escalera,
Porque el que pasa te ve
Si por bonito te quise,
Por haragán te boté*

Hombre:

*Dame un besito mijita
Que estoy con dolor de muela
Ese que me diste ayer,
Me supo a clavo y canela*

Mujer:

*Quítate de mi presencia
Pantalón roto y remenda'o
Más luego dice la gente
Que tu eres mi enamora'o*

¹⁰² GUERRERO, PABLO, y SANTOS, CESAR, op.cit., p. 173.

3.6. IDENTIDADES MUSICALES ECUATORIANAS: CONCEPTUALIZACIONES SOBRE MÚSICA ECUATORIANA

En el Ecuador, las identidades musicales son amplias y diversas y no tan solo se constituyen como géneros o manifestaciones artísticas per se, sino más bien como generadoras de verdaderos colectivos que luchan por un espacio para expresar sus vivencias y sentires frente al mundo. Así, se puede hablar de las identidades musicales urbanas, que abarcan un sin número de géneros musicales alrededor de los cuales se edifican grandes subculturas urbanas fuertes, organizadas y proactivas. Por ejemplo, el género del metal, que a través de su vestimenta, sus prácticas, su apariencia, su manera de ser y pensar, sus costumbres, etc., reflejan no solo el tipo de música que escuchan sino toda una concepción del mundo, compartida de manera implícita con todos los seguidores de esta tendencia musical.

Y de igual manera con otros géneros musicales como el hip-hop, el pop rock, el jazz, el folclor, las identidades musicales ecuatorianas son muchas, pero el verdadero valor de esta diversidad está en la convivencia de todos ellos en un mismo espacio, luchando por no perecer frente a las propuestas musicales foráneas.

Ahora, el interés de este trabajo, desde un primer momento fue el de recopilar información de las identidades musicales que están siendo desplazadas en el quehacer musical ecuatoriano, que están siendo olvidadas, o más bien dicho desconocidas, por las jóvenes generaciones. Por ello, se ha dejado de lado la música urbana, la música rocolera, la música tropical, la música rock y todos los géneros que se producen en ellas porque sí poseen gran demanda y espacios para su difusión, y de igual manera cuentan con gran popularidad y aceptación por parte de la gente joven ecuatoriana, sin correr el riesgo de desaparecer.

En cambio, la llamada “*música nacional*” es la que está en peligro de extinción, siendo interesante solo para la gente adulta y resultando casi desconocida por los jóvenes quiteños. De igual manera, la música indígena andina y del oriente y la música negra no poseen casi ningún espacio de difusión, producción y reconocimiento, siendo desconocida para la gran mayoría de jóvenes. Por ello este trabajo se ha centrado en

recopilar información de los géneros musicales populares inscritos dentro de la denominada música indígena, música negra y música mestiza, dejando de lado el término de música nacional, porque en la actualidad esto corresponde a todas las producciones realizadas en el Ecuador por músicos ecuatorianos.

Por su parte, Ketty Wong, destacada musicóloga que ha realizado valiosos aportes a la investigación de la música ecuatoriana, afirma que en el país existen cinco tipos de música popular ecuatoriana, y que de igual manera, es la llamada música nacional la que se está quedando atrás en materia de producción y difusión:

- *La música nacional* que se refiere al repertorio de canciones mestizas y urbanas en distintos géneros musicales que han simbolizado la identidad nacional hegemónica durante casi todo el siglo XX. Por ejemplo, los pasacalles, los pasillos y los albazos.
- *La música rocolera* que son las canciones a ritmo de boleros, vales, pasillos, rancheras, etc., que surgen en la década de los 70 como protesta a la elitización y complejidad que llegó a tener la música popular de los años cincuenta, llegando a masificar las estructuras musicales de estos ritmos y sus letras, íntimamente asociadas con el despecho y el alcohol.
- *La tecnocumbia*, es un tipo de música de origen peruano también llamada cumbia andina, producida por una hibridación entre la cumbia, ritmos folclóricos andinos e instrumentos electrónicos como la guitarra, el bajo y la batería.
- *La música chicha*, es considerada por Wong la músicaailable de raíz indígena, es decir, a los sanjuanitos y todas sus variantes (saltashpas y cachullapis).
- *La música del recuerdo*, corresponde a las baladas de los 70 como la música de Leo Dan, Los Iracundos, etc.

Como lo afirma Wong, todos estos tipos de música popular ecuatoriana, menos la música nacional, cuentan con gran demanda en los sectores populares, y de manera especial entre los jóvenes. Esto se puede corroborar en los conciertos de música popular en los cuales se combinan repertorios con músicaailable correspondientes a la música

chicha y la tecnocumbia, y con música sentimental, que sería la música rocolera y la del recuerdo.

Ahora, hay una serie de discusiones acerca de lo que es la música nacional. Como dice Guerrero, se supondría que toda la música que se produzca en la nación ecuatoriana se llame música nacional, pero no ha sido así desde el siglo XX. El término es usado por buena parte de la población ecuatoriana para referirse a todos los géneros musicales de la música popular mestiza, es decir, la música nacional son los pasacalles, los pasillos, los albazos, las tonadas, y se excluye de esta categoría a la música negra e indígena, por ser representación de las raíces ecuatorianas excluidas, reprimidas y negadas por más de 300 años. Por ello, el concepto de música nacional desde esta perspectiva es ideológico y excluyente.

Este concepto fue reproducido por las generaciones mayores y las clases dominantes, que demostraban su apego al origen español y su negación de las raíces indígenas a través de las creaciones musicales cada vez más refinadas y complejas, derivadas de ritmos hispanos, con textos poéticos que retrataban a los ecuatorianos con cualidades deseadas por ellos (cultos, valientes, sensibles). Este término se configuró en los años treinta, con la introducción de los programas de música popular en vivo en las nuevas radios ecuatorianas junto a los más destacados intérpretes.

Sin embargo, después de los cincuenta, el fenómeno de la migración, el crecimiento de las ciudades y de los medios de información, la influencia de ritmos musicales foráneos fue inevitable y la llamada música nacional fue desplazada por (y después influida por) las cumbias, la música mexicana, las baladas en español e inglés, el rock 'n roll, entre otras, lo que configuró nuevas formas de comprender, componer e interpretar a la música popular ecuatoriana, y de ahí se derivan las posteriores formas de música popular (rocolera, tecnocumbia, chicha y del recuerdo), que para esta visión elitista de la música ecuatoriana, no entraban dentro de lo nacional.

Por otro lado, Wong afirma que hoy en día el término de música nacional es ambiguo porque depende de la edad, la etnicidad y la clase social de los oyentes para

darle diferentes significados y que esto refleja las percepciones cambiantes que los ecuatorianos poseen con respecto a su identidad nacional. Así, para los abuelos, la *música nacional* es la que se escuchaba en la radio con las Hermanas Mendoza Suasti y el Duo Benitez y Valencia. Para un joven en cambio, la *música nacional* corresponde a todas las producciones ecuatorianas en cualquier género musical. Y aun más, para los migrantes la música nacional son los ritmos y canciones que narran sus experiencias personales y colectivas frente su sentir de desarraigo, nostalgia y separación familiar, sea cual sea el ritmo con tal de que el artista sea ecuatoriano y pueda decir en lenguaje sencillo lo que el migrante siente en la lejanía de su tierra y de sus seres queridos.

Ahora, con respecto a la difusión de la música nacional, hace más de cincuenta años, a mitad del siglo XX, fue muy difundida gracias a la aparición y desarrollo de la radio en el Ecuador, entre otros factores. Julio Jaramillo, Benitez y Valencia, Carlota Jaramillo, Mendoza-Suasti, entre otros, ganaron gran reconocimiento y prestigio gracias a los programas radiales dedicados enteramente a la difusión de su música. La música rockolera llegó a ser ampliamente difundida y fue parte primordial en la identidad de la generación pasada.

“En el siglo XX,(...) en el aspecto musical, prevaleció un sentimiento patriotero y nacionalista. Hubo gran difusión radial de los pasillos y otros géneros musicales ecuatorianos. El pasacalle alcanzó su esplendor y su base rítmica se usó para cantar a las nuevas ciudades ecuatorianas. Algunas personas hablan de una época de oro de la música ecuatoriana.”¹⁰³

En Quito, famosos fueron las cantinas y las plazas del centro en donde se interpretaban pasillos, pasacalles, albazos, en cada momento. Las famosas serenatas, que significaron la construcción del personaje quiteño. Y es de ver como ahora nuestros padres y abuelos conocen al dedillo cada ritmo, se saben cada canción y disfrutan cada sonido de la música nacional. Ahora, el referente musical de la generación actual es completamente distinto, convirtiendo a la música ecuatoriana en una reliquia cultural.

Sabemos que en el Ecuador hay un problema de identidad que tiene profundas raíces, pero que se profundiza a partir de la globalización, y en especial, el problema de

¹⁰³ GODOY A., MARIO, “Breve historia de la música del Ecuador”, Editorial Ecuador, Corporación Editora Nacional, Quito, 2005, pags. 227-228.

la identidad musical. Pero también sabemos que la identidad nacional no fue constituida de una vez y para siempre en un pasado remoto, sino que se va construyendo en la historia con nuevos aportes. Por esto, sería valioso poder rescatar todos estos ritmos ecuatorianos que la gente los ve como reliquias, e incluirlos en el imaginario popular como una fuente rica de conocimiento de nuestro pasado y como generador de una identidad fuerte y consolidada.

CAPÍTULO IV:

**DISEÑO DE LA SERIE,
ELABORACIÓN
DEL PROGRAMA PILOTO,
Y DIFUSIÓN**

4.1. INTRODUCCIÓN

Después de hacer un breve recorrido por las bases teóricas sobre comunicación, desarrollo, cultura, identidad, radio y música ecuatoriana, es momento de reunirlos en el producto propuesto en este trabajo. La corriente comunicacional utilizada para el diseño de esta serie radial es la escuela Latinoamericana, que entre otras cosas, inserta en los procesos comunicativos el aspecto cultural e identitario como elemento esencial para construir propuestas alternativas de comunicación, encaminadas a lograr inclusión y desarrollo real para las mayorías. De igual manera, se habla de una comunicación encaminada a la transformación, al intento de cambiar las “verdades”, establecidas por el poder, por el mercado, por el sistema. Dentro de esta corriente comunicacional y de desarrollo se inscribe este trabajo. Como un intento de redescubrir parte de nuestro pasado sonoro y convertirlo en parte esencial de la identidad de las nuevas generaciones.

Este capítulo contiene el diseño de toda la serie, compuesta de 10 programas radiales de 45 minutos de duración, y el programa radial piloto, grabado y editado: la metodología utilizada para el diseño de la serie, una matriz de contenidos de cada uno de los programas, datos técnicos como nombre del programa, duración de cada sección, contenido detallado de cada sección, nombre de las secciones, y el guión del programa. Después se realiza una descripción del proceso de producción del programa piloto y de cómo se planea difundir el proyecto en las radios locales.

En el aspecto técnico, el trabajo fue arduo durante la realización de esta etapa del proyecto, pero gracias a la buena gestión realizada con personas dueñas de estudios de grabación, profesores amigos, compañeros de la universidad dedicados a la locución, amistad con locutores profesionales, entre otras ventajas, se lograron buenos resultados, los cuales se exponen a continuación.

4.2. METODOLOGÍA PARA EL DISEÑO DE LA SERIE

Para elaborar el diseño del programa piloto se procedió a realizar una encuesta a cuarenta jóvenes estudiantes de tercero a sexto curso del Instituto de Investigación, Promoción y Educación Popular del Ecuador (INEPE), ubicado en el barrio de Chilibulo, al sur de Quito. Se seleccionó a esta institución porque sus estudiantes proceden de diferentes barrios y hay gran diversidad de niveles socioeconómicos. Por ello, se ha creído conveniente escoger a los jóvenes de esta institución.

El objetivo de realizar esta encuesta fue la de recoger las impresiones de las y los jóvenes con respecto a la música ecuatoriana. ¿En verdad los jóvenes no gustan de la “música nacional”? ¿Los jóvenes no conocen nada sobre la música ecuatoriana? ¿Se puede lograr hacer un programa de radio de música ecuatoriana que realmente guste a los jóvenes?. Para responder a todas estas preguntas se realizó esta encuesta y las respuestas que se obtuvieron son bastante reveladoras (ver anexo 1).

El 67% de los encuestados prefiere escuchar baladas pop en las radios. Le sigue a este género el reggetón y la bachata, con una preferencia de un 60% y 53% respectivamente. En cuarto lugar, con un 43% se ubican los géneros salsa, merengue, cumbia, vallenato, rock y música en inglés. En último lugar de preferencias musicales se ubicaron el metal (30%), la música nacional (27%), la música clásica (17%) y la tecnocumbia (7%). Además, se citaron un par de veces otros ritmos musicales como el hip hop, el rap y la música electrónica. El principal argumento por el cual los y las jóvenes prefieren escuchar estos ritmos en las radios es porque les gustan los ritmos, les desestresa, les acompaña, les anima, porque hablan de la vida real, etc.

En la pregunta ¿le gusta la música ecuatoriana?, un 67% afirma gustar de la música ecuatoriana mientras que al 20% no le agrada y a un 13% le gusta mas o menos. Los que dicen que si les gusta afirman que es importante valorar lo nuestro y poner en alto el talento ecuatoriano. También se argumenta que la música ecuatoriana es linda porque es muy sentida, porque es bailable, porque es parte de nuestra cultura, nuestras raíces, por su originalidad, porque hay que respetar lo propio del país, etc. De igual

manera, los que respondieron de manera negativa, afirman que la música ecuatoriana simplemente no es de su agrado, que es irracional y chichera.

El ritmo ecuatoriano más conocido por las y los jóvenes es el pasillo (53%), seguido del pasacalle (37%), la música rocolera y la tecnocumbia (30%). Además, fueron citados por pocos jóvenes los ritmos: albazo, bomba, marimba, chicheras, folclor, bandas de pueblo. A esto, el 53% afirma no haber escuchado un programa radial de música ecuatoriana mientras que el restante 47% dicen que sí lo han escuchado y que les parece antiguo, de baja calidad sonora, que no llaman la atención, que son interesantes, agradables o que no les gusta para nada.

La pregunta considerada la más importante para este trabajo fue la siguiente: ¿Cómo quisiera que sea un programa radial de música ecuatoriana para que usted lo escuche con más interés? Como fue una pregunta abierta, se obtuvieron variedad de respuestas muy valiosas para la elaboración de este trabajo. La respuesta más recurrente que se obtuvo fue que la música que se transmita sea juvenil, música de jóvenes. También hubo un porcentaje de jóvenes que quisieran que el programa sea variado, “con música de todo y para todos” dijo una joven. Los jóvenes quieren un programa dinámico y creativo, con concursos, cachos, historias, relatos chistosos, poemas, cuentos de miedo, tradiciones, etc. Escucharían un programa que no sea aburrido, que no solo pongan pasillos ni chicha sino música conocida, que sea actualizado, que se traten temas juveniles, que los locutores sean chéveres. Una de las jóvenes encuestadas propuso que cada sección del programa hable de un tipo de música, o que se trate un género por día. Estas respuestas fueron realmente enriquecedoras para repensar el proyecto y elaborar un producto de gran calidad para los jóvenes.

Sin embargo, la siguiente pregunta también fue reveladora. Ante la pregunta de qué géneros esperarían escuchar en un programa de música ecuatoriana, el 73% de los encuestados contestaron que esperan escuchar pop rock, reggeton y hip hop hecho en Ecuador, y los artistas mencionados por muchos jóvenes fueron Fausto Miño, Mirela Chesa, Chaucha Kings, Tombaack, Daniel Betancourt y Carla Canora. Tan solo el 20%

esperaría escuchar música “nacional”, es decir, pasillos, albazos, bandas de pueblo, etc. Y un 7% de los encuestados afirmaron que quisieran escuchar de todo un poco.

Finalmente, la última pregunta fue el sugerir un nombre para un programa de música ecuatoriana, a lo cual se obtuvieron las siguientes respuestas: “100% Cholo”, “Old time now”, “EcuamusicJos”, “Ecuajos”, Ecuajoven Radial”, “Andes Music”, “Rapsodia”, “Gravedad Cero”, “La Pluriculturalidad”, “Los Algaretes Makiavélicos”, “Munajo”, “Nuevo Hoy”, “Be Music”, “La Juventud es Nuestra”, “Tu espejo”, “P.L.J. (Para Los Jóvenes)”, “Ecuadiversión”, “Quito Real”, Ecu Music, “Perdiendo el Tiempo”, “Mi Ecuador”, “Music Total”, “Música del Pupo del Mundo”, “Reconociendo la Cultura”.

Todo esto le dio a este trabajo muchas luces para delimitar el camino a seguir para la elaboración del programa piloto. Se nota una gran apertura de las y los jóvenes por conocer más sobre su cultura y sus raíces, pues están en el momento de su formación, de una búsqueda constante por referentes identitarios. Por ello, su música preferida es la música de moda, pero la mayoría no niega tener raíces y creen valiosas las manifestaciones artísticas propias de su cultura. Por ello, es necesario aprovechar esta apertura y ansias naturales de aprendizaje que tienen. Además, fueron muy interesantes las recomendaciones que surgieron para realizar un programa que les pueda agradar. Lo más importante que se rescató de ello fue el asunto de la originalidad, la participación y el tomar en cuenta la condición de jóvenes del público potencial, es decir, hablar en su lenguaje, acercarse a ellos, interesarse por ellos, acompañarlos mientras aprenden algo diferente y a la vez tan propio.

4.3. DISEÑO DE LA SERIE

“IDENTIDADES MUSICALES ECUATORIANAS”

Una serie de 10 programas radiales sobre música ecuatoriana

4.3.1. PRESENTACIÓN

Las propuestas radiofónicas juveniles actuales están encaminadas a mantener y reproducir en las nuevas generaciones un sistema de homogenización de costumbres y gustos para el beneficio del mercado. Por ello, la producción musical ecuatoriana se ha visto en la necesidad de crear nuevos caminos para llegar a introducirse en dicho sistema. Así, se tienen espacios para los géneros musicales pop de artistas ecuatorianos, de igual manera la música chicha y la tecnocumbia se han abierto campo en los espacios mediáticos, logrando buenas respuestas en la población joven ecuatoriana, en particular en los sectores periféricos y rurales. Sin embargo, la música generada en el Ecuador por nuestros antepasados (de origen negro, indígena y europeo) no tiene cabida en la programación juvenil, siendo esto un motivo para que los jóvenes no conozcan y por ello, no gusten ni respeten la música ecuatoriana de antaño. Esto es un aspecto negativo para la identidad ecuatoriana, puesto que, al negar los orígenes se está negando todos los procesos de reivindicación y libertad que los pueblos americanos vivieron para ser lo que son hoy, y si no se conoce el pasado, el apego a lo ajeno y la falta de conciencia terminará por ganar la batalla y logrará eliminar los rasgos que nos hacen únicos y diferentes, una de las cosas más bellas del ser humano.

La gran meta de esta propuesta es infundir en el joven quiteño el respeto por la música ecuatoriana. Y se pretende lograr esto con la difusión del material escrito y sonoro sobre música ecuatoriana a través de una serie de productos radiofónicos que sean transmitidos en las principales radios culturales de Quito en un primer momento, y que también estén disponibles en las escuelas, colegios y bibliotecas, como herramienta de trabajo, con el fin de motivar en los jóvenes el interés por conocer las diferentes identidades musicales que conviven en el Ecuador, fortaleciendo de esta manera su identidad colectiva y contribuyendo a la revitalización de la identidad ecuatoriana.

El género que se ha escogido para realizar los programas radiofónicos planteados es el de radio revista, el cual no constituye un género en sí mismo, sino un compilado de los tres principales géneros radiales: el dramático, el periodístico y el musical. Fue escogido en la medida en que permitirá desarrollar el tema de la música desde varios aspectos, enriqueciendo al producto con elementos llamativos, descriptivos y didácticos a través del uso de varios formatos dentro del programa que tendrá 45 minutos de duración.

4.3.2. DATOS TÉCNICOS:

- **NOMBRE DEL PROGRAMA:**

“CUCHARA DE PALO” la Música del Pupo del Mundo.

- **OBJETIVOS:**

O. General: Informar a la población joven de Quito sobre la música ecuatoriana a través de una serie de programas radiales juveniles para infundir en el joven el conocimiento y respeto por la música ecuatoriana.

O. Específicos:

- i. Crear un instrumento de trabajo para la enseñanza de música ecuatoriana.
- ii. Generar en el joven el apego por sus raíces para fortalecer la identidad ecuatoriana.
- iii. Abrir un espacio alternativo de encuentro entre los jóvenes y la música ecuatoriana menos difundida en sus espacios mediáticos.

- **DURACIÓN:** 45 minutos.

- **HORARIO DE EMISIÓN:** Depende de la radio, pero el horario preferido del joven para escuchar la radio es de cinco a nueve de la noche, para acompañarse mientras realizan las tareas.

- **PÚBLICO PRIMARIO:** Jóvenes de 15 a 25 años.

- **PÚBLICO SECUNDARIO:** Público en general.

- **DÍAS DE TRANSMISIÓN:** También depende de la radio, pero la propuesta es transmitir los programas de martes y viernes o lunes y jueves, dos veces por semana.
- **PRODUCTOR:** Magui Muñoz Vasco
- **LIBRETISTA:** Magui Muñoz Vasco
- **LOCUTORES:** Paola Villacís, ex locutora de Radio Kiss; Clemente Muñoz, periodista especialista en producción radial; Iván Toro, experimentado locutor; y Magui Muñoz, directora del proyecto.
- **CONTENIDOS DE LA SERIE:** La serie consta de 10 programas radiales en formato de radio revista de 45 minutos de duración. La música ecuatoriana que se ha tomado en cuenta para realizar esta serie ha sido la que no tiene mucho espacio en las radios comerciales ni en los programas juveniles comunes. Por ello, el contenido general de cada programa será el siguiente:

Programa no. 1:	El Pasillo
Programa no. 2:	El Sanjuanito
Programa no. 3:	El Yaraví y la Tonada
Programa no. 4:	El Danzante y el Yumbo
Programa no. 5:	El Alza que te han visto, el Albazo y el Aire típico
Programa no. 6:	El Pasacalle
Programa no. 7:	El Cachullapi, el Saltashpa y el Carnaval
Programa no. 8:	La Música Indígena de la Amazonía
Programa no. 9:	La Música Negra (marimba, bomba, banda mocha, arrullos, chigualos)
Programa no. 10:	Música Montubia (amorfino)

4.3.3. ESTRUCTURA DEL PROGRAMA PILOTO

SECCIÓN	DURACIÓN	CONTENIDOS	DESCRIPCIÓN	RECURSOS
JINGLE DE APERTURA	30 segundos	Nombre y slogan del programa.	Todo programa iniciará con el jingle con el nombre del programa y su slogan.	Música 2 voces
PRESENTACIÓN	5 minutos	Saludo y primer acercamiento al tema principal.	En esta sección se presentarán los locutores, saludarán a la audiencia y darán una pequeñísima introducción al género musical a tratarse en conversación entre ellos o haciendo preguntas a los radioescuchas. Todo esto se guiará con música de fondo del ritmo musical a tratarse.	Música seleccionada. 2 voces.
1. EL CUENTACUENTOS (narración) (reportaje)	15 minutos	Historia del género: - origen de la música, - origen del nombre, - evolución Aspecto social del género: - fiestas en que se lo encuentra, - importancia para la gente, - lugares comunes donde se lo interpreta. - Tradiciones que rodean al género - anécdotas.	En esta sección habrá un personaje que contará la historia del género musical. Este personaje será un sabio ancestro sin edad y tendrá el nombre de <i>Tushuc</i> (danzante). El relato de este personaje será acompañado con efectos de ambientación y música. En esta parte, los locutores harán un reportaje del género musical in situ. Irán a las fiestas donde se encuentra el género y entrevistarán a la gente sobre él. Se contará sobre las tradiciones que lo rodean. Cuando el reportaje termine, se regresará a los locutores y se pondrá un tema musical del género, el más antiguo que se encuentre y que tenga una anécdota interesante para los jóvenes.	Música Efectos 1 voz
4. ABRE TUS OREJAS (entrevista)	10 minutos	Aspectos teóricos de la música: - Compás y Formula rítmica - Tonalidad	Cuando la pieza musical termine, los locutores guiarán con preguntas como ¿y cómo diferencio el pasacalle del pasillo si a mí me suena parecido? Entonces, aquí se invitará a un músico que	Música Locutores Un entrevistado Instrumentos musicales: un tambor,

		<ul style="list-style-type: none"> - Temática lírica - Prácticas - Instrumentos musicales - Tema emblemático historia. 	<p>explique todos los aspectos importantes de la música de cada género. Se explicará de que se trata un compás y una fórmula rítmica con un tambor y una guitarra.</p> <p>La tonalidad igualmente se explicará con un piano. Sonarán los instrumentos musicales que se usan en cada género. Se explicará de qué se tratan las líricas y por qué. Finalmente, se mandará el tema musical más representativo del género, con el cual el joven podrá guiarse para identificar los géneros musicales.</p>	<p>una guitarra, un piano, y sonidos de instrumentos grabados (marimba, quena, cununo).</p>
5. LOS DUROS (Vox pop)	10 minutos	Compositores Poetas Intérpretes	<p>En esta sección, los locutores pasarán un vox pop realizado a jóvenes de Quito, preguntándoles sobre qué tema musical le gusta más (del género que esté tratando el programa) y si conoce los compositores e intérpretes.</p> <p>Cuando se regrese al estudio, los locutores comentarán sobre las respuestas obtenidas en el vox pop y darán una pequeña biografía del intérprete y compositor más característico del género. Además, después se dará una lista de nombres de compositores e intérpretes importantes. Finalmente, se pasarán partes de canciones más representativas del género y se irá diciendo el nombre y compositor de cada tema musical.</p> <p>Finalmente, se mandará un tema musical tocado por algún artista juvenil que haya interpretado una de estas piezas. Ej: Juan Fernando Velasco, Curare, etc.</p>	Vox pop Música Locutores Actor (músico)
DESPEDIDA	10 minutos	Resumen de la	Entre los dos locutores,	Locutores

		información sobre el género musical.	finalizada la canción, harán un resumen de los principales datos del género musical. A continuación se despiden y se pone una última pieza musical.	Música
--	--	--------------------------------------	---	--------

Nota: si el programa se transmite en vivo, al inicio del programa se realizará un concurso de conocimiento general y al ganador se lo premiará con discos originales de artistas ecuatorianos de moda que incluyan en su repertorio algún tema de música nacional. Además, se receptorán llamadas con preguntas, comentarios y sugerencias en vivo.

En la sección “lo musical”, como ya se explicará las formas musicales varios programas anteriores, en esta parte se realizará un concurso con llamadas al aire. Se pondrán canciones de diferentes géneros musicales y los jóvenes tendrán que adivinar a qué género musical ecuatoriano corresponde la canción. Cuando se equivoquen o acierten, se explicará brevemente por qué está en lo correcto o no y de esta manera se retroalimentará la información sobre las diferencias entre los ritmos musicales ecuatorianos.

4.3.4. MATRIZ DE CONTENIDOS DE LA SERIE

NO.	TEMA	CONTENIDOS
01	El Pasillo	<ul style="list-style-type: none"> - Origen del pasillo - Origen del nombre - Contexto histórico y actual: paso del pasillo baile de salón al pasillo canción (ecuatorianización del pasillo). - Importancia dentro de la música popular - Características musicales del pasillo: temática de sus líricas, tonalidad, instrumentos musicales. - Tipos de pasillos: pasillo brillante y pasillo canción. - Letras de los pasillos: poetas, anécdotas. - Principales compositores: nombres, lugares de origen, anécdotas. - Principales intérpretes - Principales pasillos
02	El Sanjuanito	<ul style="list-style-type: none"> - Origen del sanjuanito - Origen del nombre - Fiestas tradicionales: Inti Raymi

		<ul style="list-style-type: none"> - Importancia dentro de la música popular - Características musicales del sanjuanito: tonalidad, instrumentos musicales, rítmica, tipos de sanjuanitos. - Principales intérpretes - Principales sanjuanitos
03	El Yaraví y la Tonada	<ul style="list-style-type: none"> - Origen del yaraví y de la tonada - Origen del nombre - Historia de su contexto y su influencia en otros ritmos. Vinculación de los dos ritmos. - Importancia dentro de la música popular - Características musicales del yaraví y la tonada: temática de sus líricas, tonalidad, carácter instrumentos musicales, similitudes y diferencias entre los dos ritmos. - Principales compositores - Principales intérpretes - Principales Yaravíes - Principales tonadas
04	El Danzante y el Yumbo	<ul style="list-style-type: none"> - Origen del danzante y el yumbo - Origen del nombre - Fiestas tradicionales: Corpus Cristi y “La matanza del Yumbo”. - Características musicales del danzante y yumbo: historia de Vasija de barro, tonalidad, instrumentos musicales, historia del Apamuy Shungo. - Principales compositores - Principales intérpretes - Principales danzantes y yumbos.
05	El Alza que te han visto, el Albazo y el Aire típico	<ul style="list-style-type: none"> - Origen común. - Origen del nombre - Contexto histórico - Importancia dentro de la música popular. - Características musicales los tres ritmos: similitudes (tonalidad y origen) y diferencias (rítmica, líricas, uso, danzas) - Principales compositores - Principales intérpretes - Principales temas musicales
06	El Pasacalle	<ul style="list-style-type: none"> - Origen del pasacalle - Origen del nombre - Contexto histórico - Importancia dentro de la música popular - Características musicales: temática de sus líricas, tonalidad, rítmica, instrumentos musicales. - Principales compositores - Principales intérpretes

		- Principales pasacalles
07	El Cachullapi, el Saltashpa y el Carnaval	<ul style="list-style-type: none"> - Origen del nombre - Contexto histórico: música chicha y tecnocumbia - El Carnaval: fiesta y música de Bolívar y Chimborazo - Características musicales: tonalidad, instrumentos musicales. - Principales compositores - Principales intérpretes - Principales temas musicales
08	La Música Indígena de la Amazonía	<ul style="list-style-type: none"> - Grupos étnicos de la Amazonía - La cultura Shuar - Música Shuar: el <i>anent</i> y el <i>nampet</i> - Características musicales de anent y del nampet: similitudes y diferencias. - Instrumentos musicales Shuar. - Otros tipos de música shuar - Artistas en la Amazonía
09	La Música Negra	<ul style="list-style-type: none"> - Contexto histórico de los negros en el Ecuador. - Características de la música negra en general. Tipos de música negra: cantos sagrados (arrullos, alabaos y chigualos,) y profanos (marimba, bomba, banda mocha) - Características musicales de cantos sagrados, marimba, bomba y banda mocha: instrumentación, contexto, líricas, interpretación, tonalidad, rítmica. - Principales compositores - Principales intérpretes - Principales temas musicales
10	Música Montubia	<ul style="list-style-type: none"> - Contexto histórico - Ritmos de la música montubia: vals criollo, polca montubia, el puerco rabón, la puerca raspada, el corre que te pincho, el alza. - Características musicales de la música montubia: temática de sus líricas, tonalidad, instrumentos musicales. - El amorfino: características musicales, tipos de amorfinos, contexto. - Principales intérpretes - Principales amorfinos (coplas)

4.4. PRODUCCIÓN DEL PROGRAMA PILOTO

Después de tener claro que se quería lograr transmitir en esta serie radial, el programa elegido para su producción fue el primero, con el tema “El Pasillo”. Y las acciones realizadas para la producción del programa fueron varias.

Primero, la preproducción empezó con la recopilación de información sobre este género musical. Se utilizó el texto producido en el capítulo tres para sacar una lista los datos más importantes que deberían conocer los radioescuchas acerca del ritmo. Surgieron algunas dudas durante esta búsqueda, pues en la estructura del programa hay secciones que requerían de datos específicos que en el documento no se encontraron. Entonces fue preciso revisar nuevamente la bibliografía e ir completando los datos necesitados. Después de esto, se realizó una entrevista a Pablo Guerrero¹⁰⁴, quien resolvió todas las dudas restantes con respecto al género musical.

Seguidamente, cuando ya se contaba con toda la información acerca del Pasillo, empezó una de las etapas creativas en el proceso de la preproducción: la elaboración del guión. En esta parte, se organizó la información de acuerdo a la estructura del programa, se pensó como sería manejada cada sección de acuerdo a los datos que se requerían transmitir. Entonces, en la entrada del programa se planeó un saludo de bienvenida y una introducción al tema. En la segunda sección, el cuentacuentos, se realizó una narración de la historia del pasillo, desde el siglo XIX hasta comienzos del siglo XX. Esta parte constó con pequeñas actuaciones y efectos que dieron a la sección una buena dinámica. Cada sección se planeó cerrarla con un pasillo. En la siguiente sección, “Abre tus orejas”, se planificó editar una parte de la entrevista a Pablo Guerrero para que explique algunas formas musicales para diferenciar un pasillo de otras canciones populares ecuatorianas. Finalmente, en la última sección se quiso poner un poco de cada uno de los pasillos más emblemáticos del país y decir alguna nota curiosa de ellos, además de su compositor y principal intérprete.

¹⁰⁴ Uno de los musicólogos más destacados del Ecuador, quien realizó la Enciclopedia de la Música Ecuatoriana. Este libro fue el principal texto de consulta para la realización de este trabajo.

Cuando el guión ya estaba terminado, se debió gestionar varias cosas para empezar la producción del programa. Primero, se consiguieron los dos locutores principales. Como el programa es juvenil, se buscaron voces joviales y con experiencia. Después se realizaron contactos con algunos actores radiales profesionales que les gustó el proyecto y colaboraron en la grabación de las partes actuadas. Además, la gestión más difícil fue conseguir el estudio de grabación. Para ello fue necesario hablar con algunos amigos de la Universidad de las Américas que tienen estudios de grabación y contarles el proyecto. A uno de ellos accedió a prestar su ayuda y grabó a los locutores principales. De igual manera, en la Universidad Politécnica Salesiana se grabó el resto de voces, es decir, los actores y las entradas y salidas de cada sección.

Ya obtenidos los recursos para la producción, se empezó a grabar las voces. Durante la grabación de los locutores principales, surgieron muchas cosas agradables, pues le pusieron la parte amena, juvenil con su lenguaje y sus comentarios, al programa. Se hicieron sugerencias con respecto a los contenidos del guión y se modificaron algunos detalles. De esta toma de voces se obtuvo más de 2 horas de grabación. Por ello, la edición estuvo bastante complicada, y no solo por eso. Como no se siguió del todo el guión planificado, se obviaron algunas cosas importantes que debían ser dichas, y como el estudio fue prestado solo por una vez, y los locutores también se prestaron por una sola vez, fue difícil reconstruir los contenidos. Pero aún así, después de la edición se pudo ver que esta situación no resultó mucho problema. En cuanto a la grabación de los actores, fue muy rápida dada la experiencia de los locutores, y de igual manera la edición. También fue necesario hacer un vox pop sobre el pasillo a varios jóvenes quiteños y de igual manera se editó, junto con la entrevista a Pablo Guerrero.

Después de grabar y editar todo el material de voces, se procedió a mezclar. En esta parte de la producción también entró la creatividad y el conocimiento de los programas para efectuar esta actividad. Esto fue realizado en el programa Vegas 2.0a. y fue necesario conseguir una gran cantidad de música ecuatoriana. Se contó con una colección de más de 100 cds de todo tipo de música ecuatoriana, desde música de la Amazonía hasta versiones antiguas extraídas de discos de acetato de temas

tradicionales. Con este archivo de música fue factible conseguir todos los temas propuestos en el guión para el programa. Además, es una musicoteca que servirá para producir toda la serie radial, tanto pregrabada como en vivo.

Finalmente, después de terminada la mezcla, se hizo escuchar el producto final a varias personas, quienes dieron sus sugerencias para mejorar el programa. Se modificaron algunas cosas y el programa final dio por terminado.

El resultado fue exitoso. El programa piloto es un producto innovador que podría ser una buenísima iniciativa para abrir un espacio diverso de música ecuatoriana tradicional y alternativa. (*Ver disco compacto anexo*). Los locutores jóvenes se constituyen como la parte más importante del programa, pues son los que le dan la dinámica juvenil a todo el programa. Mediante risas, conversaciones y cuentos, todos los personajes que intervienen en el programa mezclan la música ecuatoriana tradicional con los nuevos temas rockeros de grupos como Curare, Aztra, Sal y Mileto, Juan Fernando Velasco, que han creado versiones de sanjuanitos, pasillos, albazos a su manera, haciendo más llamativo el programa. El uso de cortinas rockeras con temas de música tradicional ecuatoriana constituye también un elemento importante para el éxito del programa.

4.5. GUIÓN DEL PROGRAMA PILOTO: EL PASILLO

El guión es un esquema que detalla todos los datos de una emisión radial así como también el texto que va a ser dicho, los efectos sonoros y la música que va a ser utilizada, y los momentos en los cuales cada cosa va a ser escuchada por la audiencia. Por ello, como este trabajo se planteó diseñar el programa piloto y grabar el primer programa, se adjunta el guión del este primer programa con el tema del “pasillo”.

**SERIE RADIAL SOBRE LAS
IDENTIDADES MUSICALES ECUATORIANAS**

NOMBRE DE LA SERIE: “CUCHARA DE PALO”

PROGRAMA NO. : 01

TEMA : EL PASILLO

OBJETIVO : CONTAR LA HISTORIA DEL PASILLO Y
RELACIONARLO CON LA JUVENTUD ACTUAL

DESTINATARIOS : JÓVENES DE QUITO

PRODUCCION : MAGUI MUÑOZ VASCO

DIRECCION : MAGUI MUÑOZ VASCO

EDICIÓN : MAGUI MUÑOZ VASCO

AUSPICIO : AÚN POR CONVENIR

FORMATO : RADIO REVISTA

DURACIÓN : 45 MINUTOS

PARTICIPAN : Paola Villacís LOCUTORA
Patricio Bustillos LOCUTOR
Magui Muñoz REPORTERA
Clemente Muñoz NARRADOR

LUGAR Y FECHA : Quito, mayo del 2008.

01 CONTROL: INICIA JINGLE, TERMINA JINGLE Y ENTRA

02 CARABUELA (CURARE), BAJA Y SE MANTIENE

03 LOCUTOR 1: Hola gente,

04 CONTROL: SUBE CARABUELA, 3 SEGUNDOS, BAJA Y SE

05 MANTIENE

06 LOCUTOR 2: Estamos aquí en tu programa

07 CONTROL: SUBE CARABUELA, 3 SEGUNDOS, BAJA Y SE

08 MANTIENE

09 LOCUTOR 1: “Cuchara de palo”, un recorrido por las distintas identidades

10 musicales del pupo del mundo.

11 **CONTROL: SUBE CARABUELA, 3 SEGUNDOS, BAJA Y SE**

12 **MANTIENE**

13 LOCUTOR 2: (CON ALEGRÍA) Bienvenidas y bienvenidos!!!

14 **CONTROL: SUBE CARABUELA, 3 SEGUNDOS, MEZCLA CON**

15 **“CUCHARA DE PALO”, BAJA Y SE MANTIENE.**

16 LOCUTOR 1: Soy Paola y estaré con ustedes durante toda esta serie para

17 demostrarles una sola cosa, lo plena que es la música

18 ecuatoriana. Cierta Pato?

19 **CONTROL: SUBE CUCHARA DE PALO, 2 SEGUNDOS, BAJA Y SE**

20 **MANTIENE.**

21 LOCUTOR 2: Cierta Pao, yo soy Pato, un joven que le encanta la música

22 ecuatoriana y que quiero mostrarles un poco de arte que existe

23 en el país desde hace muchísimo tiempo atrás y que nos puede

24 gustar tanto como nos gustan otros tipos de música.

25 **CONTROL: SUBE CUCHARA DE PALO, 3 SEGUNDOS Y FADE**

26 **OUT. ENSEGUIDA FADE IN “INVERNAL”, BAJA Y SE**

27 **MANTIENE.**

28 LOCUTOR 2: *Ingenuamente pones, en tu balcón florido*

29 *La nota más romántica, de esta tarde de lluvia*

30 *Voy a hilar mi nostalgia, del sol que se ha dormido*

31 *En la seda fragante de tu melena rubia.*

32 LOCUTOR 1: Esto es el pasillo, una mezcla de romanticismo, tradición y

33 belleza musical, que llega al Ecuador desde hace más de 2

34 siglos, convirtiéndose, para muchos, en la música típica

35 ecuatoriana.

36 LOCUTOR 2: El programa de hoy está dedicado al PASILLO, el símbolo
37 musical ecuatoriano más importante del siglo XX

38 **CONTROL: SUBE INVERNAL, Y FADE OUT. ENSEGUIDA FADE IN**
39 **MUSICA DE PRESENTACION SECCION 1 “EL**
40 **CUENTACUENTOS”, TERMINA Y ENTRA EFECTO**
41 **DE UNA BOCINA Y VIENTO. SE MANTIENEN**

42 NARRADOR 1: Soy Tushuc, el danzante eterno. El Ecuador es mi hogar y su
43 música, mi alimento, desde hace miles y miles de soles y
44 cosechas.

45 Era el siglo XIX, cuando en Quito la vida transcurría de fiesta
46 en fiesta en fiesta y de revuelta en revuelta...

47 **CONTROL: SUBE VALS EUROPEO MEZCLADO CON EFECTOS**
48 **DE FIESTA ARISTOCRÁTICA(COPAS, VOCES**
49 **CONVERSANDO) BAJA Y SE MANTIENE.**

50 ACTOR 1: Disculpe mi atrevimiento señorita, pero me gustaría saber si me
51 concede esta pieza.

52 ACTRIZ 1: ah... ehh.... Por supuesto.

53 **CONTROL: SUBE VALS, MEZCLADO CON EFECTOS DE FIESTA**
54 **ARISTOCRÁTICA(COPAS, VOCES CONVERSANDO)**
55 **BAJA Y SE MANTIENE.**

56 ACTRIZ 1: (CON TONO DE INDIGNACION Y ASOMBRO) Oiga, suelte
57 mi cintura, quien se ha creído usted, un poco de respeto por
58 favor...

59 ACTOR 1: (ASUSTADO Y SORPRENDIDO) eh, discúlpeme, pero el
60 vals se lo baila así, yo debo tomarle la mano y la cintura y
61 debemos bailar pegaditos... mmm??

62 ACTRIZ 1: (CON TONO PÍCARO) mmmm.... Bueno, si usted lo dice...

63 **CONTROL: SUBE VALS MEZCLADO CON EFECTOS DE FIESTA**

64 **ARISTOCRÁTICA(COPAS, VOCES CONVERSANDO)**

65 **BAJA Y SE MANTIENE.**

66 NARRADOR: El vals es el padre directo del pasillo. Vino a América para
67 animar las fiestas de la gente “importante” de España radicada
68 en el nuevo continente. Y llegó a tener mucho éxito... porque
69 se lo bailaba pegadito... jejeje.

70 **CONTROL: ENTRA EFECTOS DE CAÑONES, PISTOLAS,**

71 **BALAZOS Y SE MANTIENEN**

72 Eran épocas duras, de cambios y revolución. Y América alcanzó
73 su independencia de España en esos tiempos. La Gran
74 Colombia, ese país gigante que abarcaba los territorios de lo
75 que hoy son Venezuela, Colombia y Ecuador, es el que vio
76 nacer al pasillo.

77 **CONTROL: SUBE VALS MEZCLADO CON SONIDOS DE**

78 **AMBIENTE Y GENTE EN EL PARQUE.**

79 ACTOR 2: Chuta, la gente se está yendo... creo que está aburrida la
80 canción, toquémosle un poquito más rápido a ver que sale... y
81 así capaz que bailan con pasitos más cortos y se animan más.

82 **CONTROL: SUBE VALS AUMENTADO LA VELOCIDAD.**

83 NARRADOR: Ya en América, el vals empieza a ser tocado por las bandas de
 84 pueblo en las plazas. Y ellos le aumentaron el tiempo a las
 85 canciones, haciéndolas más rápidas para el baile. Esta
 86 característica le da el nombre al nuevo género musical criollo:
 87 pasillo, por usar pasitos más cortos para su baile. Además, las
 88 bandas de pueblo son las que difunden el nuevo género musical
 89 por toooodo el territorio Gran Colombiano.

90 **CONTROL: SUBE VALS, BAJA Y SE MANTIENE.**

91 NARRADOR: Por eso algunos dicen que el pasillo es colombiano, pero no es
 92 así, y mucho después, peor. Porque el pasillo llega a
 93 influenciarse tanto de la música ecuatoriana tradicional que ya
 94 se quedó en el Ecuador para siempre.

95 **CONTROL: ENTRA MIS FLORES NEGRAS, BAJA Y SE MANTIENE**

96 NARRADOR: Al comienzo... el pasillo fue instrumental, pieza de baile, tema
 97 de banda de pueblo... pero después, la música mestiza
 98 ecuatoriana, principalmente el yaraví, influyó radicalmente en
 99 la música del pasillo hasta convertirlo en una canción, con
 100 introducción requintera, letra cortavenas, sonidos tristes, y una
 101 parte alegre.

102 **CONTROL: SUBE MIS FLORES NEGRAS POR 3'', BAJA Y SE**
 103 **MANTIENE.**

104 NARRADOR: Escuchemos el pasillo Flores Negras en la voz de

105 **CONTRO: SUBE FLORES NEGRAS Y SE MANTIENE HASTA EL**
 106 **FINAL. ENTRA TRACK "PARA MI TU RECUERDO",**

107 **SE MANTIENE 5'', BAJA COMO FONDO.**

108 LOCUTORA: Sabías que las letras de algunos pasillos fueron escritas por los
109 poetas de la GENERACION DECAPITADA?

110 LOCUTOR: La Generación Decapitada fue un grupo de 4 poetas ecuatorianos
110 que tuvieron brillantes, pero cortas carreras poéticas.

111 LOCUTORA: ...llamados así por el escritor Raúl Andrade, por las
112 circunstancias trágicas de sus vidas... y muertes.

113 **CONTROL: SUBE PARA MI TU RECUERDO 5'', SE ESCUCHA EL**
114 **POEMA Y BAJA COMO FONDO.**

115 LOCUTOR: Todos los poetas decapitados se suicidaron y llevaron una
116 existencia llena de vicios, drogas y bohemia, parecida a la de
117 los poetas malditos franceses del siglo XIX, los cuales fueron
118 su modelo a seguir.

119 LOCUTORA: Ellos vivieron entre 1880 y 1920 y son los representantes de la
120 poesía Modernista ecuatoriana, una poesía muy depurada, casi
121 perfecta, llena de lamentos, incertidumbres, nostalgia, ansias de
122 partir hacia la tranquilidad, la paz, la muerte.

123 **CONTROL: SUBE PARA MI TU RECUERDO 5'', SE ESCUCHA EL**
124 **POEMA Y BAJA COMO FONDO.**

125 LOCUTOR: Medardo Ángel Silva, Arturo Borja, Ernesto Noboa Caamaño y
126 Humberto Fierro fueron los poetas de la Generación
127 Decapitada...

128 LOCUTORA: ...y su bellos poemas, *Emoción Verperal*, *Para mí tu recuerdo*,
129 *El alma en los labios*, perduraron en la memoria colectiva

130 gracias al pasillo ya que, por su gran calidad literaria,
131 inspiraron a varios compositores a musicalizar su obra.

132 **CONTROL: FADE OUT PARA MI TU RECUERDO Y ENTRA TRACK**

133 **“EL ALMA EN LOS LABIOS” DE JF VELASCO.**

134 **TERMINA EL TEMA Y ENTRA CUCHARA DE PALO,**

135 **3” , BAJA Y SE MANTIENE.**

136 LOCUTORA: Bueno, que tal ese pasillo. Ahora son tan famosos los pasillos
137 que hasta los artistas pop quieren cantarlos.

138 LOCUTOR: El pasillo que escuchamos se llama “El alma en los labios”,
139 interpretado por Juan Fernando Velasco. La letra la escribió el
140 poeta guayaquileño Medardo Ángel Silva, representante de la
141 generación decapitada,

142 LOCUTORA: ...y la música la compuso el cuencano Francisco Paredes
143 Herrera, a quien muchos lo llaman “El Príncipe del Pasillo”,
144 porque ha compuesto gran cantidad de música en este género.

145 **CONTROL: SUBE “CUCHARA DE PALO” 5” , BAJA Y SE**
146 **MANTIENE DE FONDO.**

147 LOCUTOR: Ahora es la hora de presentarles la sección ABRE TUS OREJAS,
148 un espacio para conocer más a fondo de qué mismo se tratan
149 estos ritmos musicales ecuatorianos, desconocidos para muchos
150 de nosotros, pero tan valiosos para preservar y amar al Ecuador
151 y su cultura.

152 **CONTROL: FADE OUT CUCHARA DE PALO Y ENTRA MUSICA DE**
153 **PRESENTACION SECCION 2 “ABRE TUS OREJAS”**

- 154 LOCUTORA: Creemos que el verdadero problema del Ecuador está en la
155 ignorancia, el desconocimiento que tenemos las y los jóvenes
156 por nuestras raíces, por nuestros ritos, nuestros ancestros.
- 157 LOCUTOR: En esta parte del programa, hemos realizado una entrevista a
158 Pablo Guerrero, el musicólogo ecuatoriano más destacado del
159 país, que ha escrito varios libros sobre música ecuatoriana y ha
160 realizado una de las obras más importantes a nivel investigativo
161 para la cultura del país: “La Enciclopedia de la Música
162 Ecuatoriana”. Gracias Pablo por estar aquí.
- 163 LOCUTORA: ¿Qué es lo que significa el pasillo en el contexto de la música
164 ecuatoriana actual?
- 165 ENTREVISTADO: (RESPUESTA)
- 166 LOCUTORA: ¿Cómo podemos diferenciar auditivamente a un pasillo de los
167 otros géneros musicales ecuatorianos?
- 168 ENTREVISTADO: (RESPUESTA ESPERADA: Características musicales del
169 género *pasillo*: tonalidad menor, líricas, formas, escalas,
170 instrumentos musicales).
- 171 LOCUTORA: ¿Existen *tipos de pasillos*? ¿Cuáles son?
- 172 ENTREVISTADO: (RESPUESTA ESPERADA: definir las diferencias entre
173 los tipos de pasillos y a qué tipo de sociedad representaron en
174 su momento y representan ahora).
- 175 LOCUTORA: ¿Cómo podemos lograr que el pasillo pueda convertirse
176 nuevamente en un referente cultural para los jóvenes
177 ecuatorianos?

178 ENTREVISTADO: (RESPUESTA)

179 LOCUTOR: Agradecemos mucho la presencia de Pablo Guerrero, uno de los
180 musicólogos más importantes del Ecuador, quien nos ha dado
181 luces para comprender mejor todo lo que significa el pasillo en
182 la cultura ecuatoriana.

183 LOCUTORA: Así es. El pasillo es un tipo de canción que ha recibido los más
184 importantes aportes en lo musical y en lo literario. Está escrita
185 en tonalidad menor, sus letras exaltan poéticamente la belleza,
186 la tristeza, el amor y el desamor, y su música representa el
187 mestizaje, la mezcla entre lo criollo y lo indígena, las guitarras
181 y requintos, con sonidos pentafónicos.

182 LOCUTOR: Escuchemos ahora el siguiente pasillo, que demuestra exactamente
183 las características de un típico pasillo ecuatoriano, interpretado
184 por el dúo Benitez y Valencia. “Tu y yo”: letra de Manuel
185 Coello y música de Francisco Paredes Herrera. Disfrútenlo...

186 **CONTROL: ENTRA TRACK “TU Y YO” DE BENITEZ Y VALENCIA**

187 **HASTA EL FIN. ENTRA MUSICA DE PRESENTACION**

188 **“ABRE LAS OREJAS”, FADE OUT Y ENTRA TEMA**

189 **CARABUELA, BAJA Y SE MANTIENE.**

190 LOCUTORA: Bueno... es hora de preguntarle a la gente que opina de la
191 música ecuatoriana. Que dices Pato?

192 LOCUTOR: De ley Pao. Magui, nuestra reportera, está en la calle para
193 descubrir cuál es el pasillo más famoso entre los jóvenes.

194 LOCUTORA: Con ustedes, nuestra sección LOS DUROS!! Escuchen bien...

195

196 **CONTROL: FADE OUT CARABUELA Y ENTRA ENSEGUIDA**197 **MUSICA DE PRESENTACION DE LA SECCION 3: LOS**198 **DUROS. BAJA Y ENTRA EL VOX POP.**

199 REPORTERA: ¿Has escuchado alguna vez un pasillo?

200 ¿Cuál es tu pasillo preferido?

201 ¿Y conoces el nombre del compositor y el poeta que compuso la

202 letra y música de ese pasillo?

203 ¿Y cuál es tu artista pasillero preferido?

204 **CONTROL: ENTRA PASILLO MAS CONOCIDO POR LOS**205 **ENTREVISTADOS, CUANDO SE ESCUCHE LA LETRA,**206 **BAJA Y SE MANTIENE DE FONDO**

207

208 LOCUTOR: El pasillo preferido por la audiencia juvenil fue definitivamente

209 el, pero rara cosa, no sabían quien

210 escribió y compuso la letra y música del tema.

211 LOCUTORA: Por eso, en esta sección de “Los Duros”, vamos a poner un

212 poquito de los pasillos más representativos del Ecuador e

213 iremos conociendo a sus compositores e intérpretes. Échale el

214 primero disjoker...

215 **CONTROL: ENTRA “GUAYAQUIL DE MIS AMORES”**216 LOCUTOR: “*Guayaquil de mis amores*” es el pasillo más importante para la

217 historia de la música ecuatoriana, porque fue el tema que

218 popularizó al ritmo de pasillo para siempre.

219 LOCUTORA: En 1930, el Dúo Ecuador, compuesto por Enrique Ibañez y el
220 compositor de este pasillo, Nicasio Safadi, viajaron a Estados
221 Unidos para grabar el primer disco de un grupo ecuatoriano.

222 LOCUTOR: De los 32 temas grabados, el más popular fue “Guayaquil de mis
223 amores”. Y el éxito nacional e internacional de este tema causó
224 tanto furor que originó una pasión nacionalista casi igual a la
225 vivida en el 2002, con la primera clasificación del Ecuador al
226 Mundial de futbol.

227 LOCUTORA: Nicasio Safadi, su compositor, apodado “El Turco” por su origen
228 libanés, es uno de los pasilleros pioneros más destacados de la
229 música popular ecuatoriana.

230 LOCUTOR: El Turco escribió más de 300 obras y fue un grandioso
231 guitarrista. Sus pasillos más conocidos son: *Guayaquil de mis*
232 *amores, Invernal, Limosna de amor, Sueños de opio*, entre
233 otros.

234 **CONTROL: ENTRA “ANGEL DE LUZ”**

235 LOCUTORA: Uno de los pasillos más populares del Ecuador es este tema:
236 Ángel de Luz.

237 LOCUTOR: Su composición es atribuida a una mujer: Benigna Dávalos
238 Villavicencio. Pero en realidad no se sabe quien mismo fue su
239 compositor.

240 LOCUTORA: Lo que si se sabe es que este tema es uno de los más famosos
241 entre los ecuatorianos gracias al sinnúmero de reediciones que
242 se han realizado del tema original.

243 CONTROL: ENTRA “TU Y YO”

244 LOCUTOR: “Tú y yo”, pasillo compuesto en 1933 por el Príncipe del Pasillo,
245 Francisco Paredes Herrera, no solo es uno de los temas
246 musicales más hermosos y mejor logrados del Ecuador, sino
247 también es la canción con la que los Hermanos Miño Naranjo
248 ganaron su fama internacional.

249 LOCUTORA: El amor hacia una hermosa mujer, que años más tarde se
250 convertiría en su esposa, Doña Virginia León, fue la inspiración
251 para crear este hermoso pasillo, y la letra de este tema, un
252 bellísimo poema de amor, fue escrita por Manuel Coello.

253 LOCUTOR: Pero no fue sino hasta 1964, que los Hermanos Miño Naranjo
254 ganaron el primer premio en la II Feria de la Canción
255 Latinoamericana realizado en Barcelona, España. Este festival
256 fue la antesala del que luego tomaría el nombre de Festival
257 OTI.

258 LOCUTORA: Los Miño Naranjo son un dueto “emblema” de la música
259 ecuatoriana, pues a raíz de su éxito con este tema, tuvieron
260 giras alrededor de América y el mundo, volviendo ganar el
261 primer lugar en el Festival OTI-Ecuador de 1981. Además
262 cuentan con decenas de trabajos discográficos.

263 LOCUTOR: Su compositor, Francisco Paredes Herrera, nació en Cuenca en
264 1891 y murió en Guayaquil en 1952. Fue un genio musical.
265 Compuso más de 2000 piezas. Una de las más famosas es el
266 pasillo “El alma en los labios”, la cual grabó en 1919, pues

267 también era pianista y guitarrista.

268 LOCUTORA: Francisco Paredes Herrera es uno de los compositores
269 ecuatorianos más importantes del siglo XX.

270 **CONTROL: ENTRA “EL AGUACATE”**

271 LOCUTORA: Unos dicen que lo compuso bajo un árbol de aguacates, otros
272 que mientras tocaba su pasillo sin nombre le lanzaron aguacates
273 al piano.

274 LOCUTOR: y otros dicen que mientras tocaba el pasillo en la Villaflora, una
275 vendedora de aguacates pasó por allí y lo inspiró.

276 LOCUTORA: No sabemos por qué razón Cesar Guerrero, compositor quiteño,
277 bautizó de esa manera a este pasillo, pues su título no tiene
278 nada que ver con su letra.

279 LOCUTOR: Lo que sí sabemos es que “El Aguacate”, compuesto alrededor
280 de 1920, es uno de los pasillos más populares del Ecuador y
281 que su fama se ha mantenido de generación en generación.

282 LOCUTOR: tanto así que cualquier guitarrista que se respete debe saber
283 tocarlo y casi todos los jóvenes y adultos ecuatorianos se saben
284 su letra.

285 LOCUTORA: César Guerrero, su compositor, nació y murió en Quito a los 82
286 años de edad. Nació en 1893 y lo curioso de este músico es que
287 no volvió a crear ninguna otra obra musical de trascendencia
288 en toda su carrera musical.

289 **CONTROL: ENTRA “SOMBRAS”**

290 LOCUTOR: Este pasillo se llama “SOMBRAS”, y fue compuesto en

- 291 Riobamba en 1930 por Carlos Brito Benavides, un famoso
292 pianista nativo de Uyumbicho, provincia de Pichincha.
- 293 LOCUTORA: En esos tiempos, la forma de componer pasillos era la
294 siguiente. Los compositores escogían un poema bien logrado y
295 le ponían música. Por ello, es muy común encontrar que el
296 autor de la letra no es el mismo que el de la música.
- 297 LOCUTOR: y Sombras no fue la excepción. La letra de este pasillo es un
298 poema llamado “Versos para ti” de la mexicana Rosario
299 Sansores, que fue publicado desde 1929 en el periódico
300 ecuatoriano “El Cosmopolita”.
- 301 LOCUTORA: Se cree que Brito vio el poema en el periódico y enseguida lo
302 musicalizó, al igual que Francisco Paredes Herrera lo hiciera
303 con el poema “El alma en los labios” de Medardo Ángel Silva.
- 304 LOCUTOR: Y la cantante Carlota Jaramillo, un verdadero ícono de la música
305 popular ecuatoriana, fue quien estrenó esta obra en 1935.
- 306 LOCUTORA: Según algunos, este pasillo es uno de los más difundidos a nivel
307 mundial, pues ha sido grabado por innumerables artistas
308 latinoamericanos, españoles y hasta japoneses.
- 309 LOCUTOR: y uno de los artistas internacionales que grabó este pasillo fue el
310 “Rui señor de América”, el guayaquileño Julio Jaramillo,
311 considerado el más grande cantautor ecuatoriano del siglo
312 veinte.
- 313 LOCUTOR: Jota Jota grabó más de cuatro mil temas entre boleros, pasillos,
314 tangos, rancheras y valeses, y su bolero, Nuestro Juramento, se

315 convirtió en su canción emblema que lo llevaría a todo el
316 mundo.

317 LOCUTORA: Por esto, desde mil novecientos noventa y tres (1993), todos los
318 primeros de octubre, fecha en la que nació Julio Jaramillo, se
319 celebra el día del pasillo ecuatoriano,

320 **CONTROL: ENTRA “SENDAS DISTINTAS”**

321 LOCUTORA: Este famoso pasillo llamado “Sendas Distintas” fue creado en
322 Ambato por Jorge Araujo Chiriboga, inspirado en su esposa:
323 Carlota Jaramillo. Ella cuenta que esta pieza la compuso en
324 honor a la relación que mantenían, pues Jorge Araújo la
325 sobrepasaba con más del doble de su edad.

326 LOCUTOR: Marco Tulio Hidrobo, famoso compositor y músico ecuatoriano,
327 lo transcribió al pentagrama para que Bolívar “El Pollo” Ortiz,
328 un gran guitarrista y cantante quiteño, lo tocara por primera
329 vez.

330 LOCUTOR: Pero el estreno oficial de este tema lo hizo, con todo el derecho
331 del caso, Carlota Jaramillo. Ella posee una carrera brillante
332 como intérprete de música nacional.

333 LOCUTORA: Nació en Calacalí y su carrera artística la empezó desde muy
334 joven en Quito, cuando ganó un concurso de canto con su
335 hermana Inés en 1922, cuando apenas tenía 18 años. Desde allí
336 su carrera se despuntó hasta 1987, fecha en la que falleció.

337 LOCUTOR: Sus primeras grabaciones las hizo en la primera radio
338 ecuatoriana: Radio Prado de Riobamba, y con su voz se

339 estrenaron algunas obras importantes de la música ecuatoriana:
 340 Si tu me olvidas, Morena la ingratitud, Alza que te han visto,
 341 entre otras.

342 **CONTROL: SUBE “SENDAS DISTINTAS” BAJA Y SE MEZCLA CON**
 343 **“CUCHARA DE PALO”, BAJA Y SE MANTIENE.**

344 LOCUTORA: Además de los viejos intérpretes pasilleros, está la nueva
 345 generación de artistas que buscan mantener viva la tradición
 346 musical ecuatoriana.

347 LOCUTOR: Es el caso de Margarita Laso, el grupo Quimera.

348 LOCUTORA: Y de igual manera, músicos de otros géneros musicales que han
 349 intentado vincular su música juvenil con ritmos ecuatorianos.
 350 Es el caso de “La Grupa”, “Juan Fernando Velasco”, “Curare”
 351 a quienes agradecemos por su contribución musical a este
 352 programa, y otros grupos rockeros que intentan sembrar
 353 esperanza dentro de una escena dominada por el olvido.

354 LOCUTOR: Por ellos y gracias a ellos, les dejamos con un pasillo completo.
 Este tema tiene un valor musical y generacional muy importante,
 pues el que lo interpreta es uno de los mejores grupos de rock
 ecuatoriano de todos los tiempos.

LOCUTORA: Ahí les va el pasillo “Mi vida es un yahuarlocro” de Sal... y
 Mileto.

CONTROL: ENTRA “MI VIDA ES UN YAHUARLOCRO”, TERMINA
Y ENTRA MUSICA DE SECCION 3. TERMINA Y
ENTRA CARABUELA.

LOCUTORA: Es hora de terminar el programa. Es hora de comprender y meditar nuestro papel como jóvenes en las cuestiones culturales e identitarias que no podemos negar a realizar.

LOCUTOR: Porque nosotros somos el presente y el futuro de la sociedad... y una sociedad sin memoria es una sociedad muerta.

LOCUTORA: Gracias por prestarnos sus orejas y recuerden... aunque miles de buenas recetas nos vengan desde afuera...

LOCUTOR: ... con cuchara de palo siempre sabrá mejor...

LOCUTORA: ADIOS!!!!

CONTROL: SUBE CARABUELA, SE MANTIENE Y FADE OUT

4.6. DIFUSIÓN Y MERCADEO

La gestión del proyecto, además de la recopilación de información sobre música ecuatoriana y en base a ella, el diseño de la serie y producción del primer programa, contempla una breve estrategia de mercadeo y difusión, con el fin de que esta iniciativa no solo quede en papel sino que pueda tener un real espacio para su transmisión.

Por ello, es necesario definir un plan de marketing para lograr los fines de difusión que requiere el proyecto. El plan de marketing es un documento en el cual se definen objetivos comerciales del producto en un lapso de tiempo determinado, detallando estrategias y acciones a realizar en el plazo previsto. Este plan contempla una serie de etapas que hemos seguido para lograr la difusión del programa radial. Estas son:

DEFINICIÓN DEL OBJETO DE ANÁLISIS

Durante esta etapa, se delimitan claramente el ámbito geográfico y el ámbito temporal del objeto de análisis. Entonces, para los fines de este proyecto, el objeto de análisis de nuestro producto serían las radios de la ciudad de Quito.

ANÁLISIS ESTRATEGICO DE LA SITUACIÓN

En esta etapa se deben determinar las variables a analizar, así como también las fuentes de información, para diseñar un proceso de obtención de esta información y finalmente procesar esos datos.

Primero, las variables a que analizamos fueron que radios escuchan más los jóvenes quiteños. Además, cual es la música que los jóvenes prefieren escuchar y si un programa de música ecuatoriana sería de su agrado.

Frente a estas variables, recurrieron a diferentes fuentes de información, tanto primarias como secundarias. Con respecto a las radios más escuchadas, Janeth Domínguez, periodista experta en relaciones públicas y comunicación organizacional nos dijo que las radios más escuchadas por los jóvenes son: Radio Disney, por su programación de música romántica y de moda, Radio Metro, por ser la única radio que transmite rock durante todo el día, Radio Canela, por la variedad de su programación, Radio Centro, Radio La Otra, Radio Hot 106, Radio La Luna, entre otras.

En cuanto al tipo de música que prefiere escuchar la juventud, la estrategia de obtención de información fue la encuesta. La muestra fue escogida en el INEPE (Instituto de Investigación, Educación y Promoción Popular del Ecuador). Cuarenta chicos de entre 16 y 18 años de edad definieron sus preferencias musicales y estas fueron sus respuestas: el 67% prefiere escuchar baladas pop, el 60% reggetón y bachata, el 43% se ubican los géneros salsa, merengue, cumbia, vallenato, rock y música en inglés y en último lugar de preferencias musicales se ubicaron el metal (30%), la música nacional (27%), la música clásica (17%) y la tecnocumbia (7%).

DIAGNOSTICO DE LA SITUACION

En esta etapa se abre un proceso de reflexión en torno a los datos obtenidos en la etapa anterior, con el fin de determinar la situación actual y los cambios que se quieren lograr. Aquí se determinan amenazas, oportunidades, debilidades y fortalezas.

La realidad actual de la radio en Quito es una: las radios comerciales copan los espacios juveniles para el consumo de este medio. Los jóvenes prefieren escuchar baladas y música que los acompañe y les relaje. Por ello, radios como Disney, Canela, Hot 106 son sus favoritas. Sin embargo, en la encuesta realizada se pudo ver que los jóvenes si muestran una apertura favorable a lo nuevo, lo novedoso, lo alternativo.

De igual manera, al analizar las radios favoritas por los jóvenes, ninguna de ellas tiene este tipo de iniciativas de trabajar programas juveniles con música ecuatoriana. Por ello también se cree que esta realidad puede ser transformada a través de este proyecto. Existe apertura por parte de los jóvenes, y sería un buen espacio para cumplir con los requerimientos gubernamentales de incluir en la programación radial diaria por lo menos un 50% de música hecha en el país.

Entonces, la amenaza más latente es la preferencia musical de los jóvenes, pues la música nacional obtuvo el puntaje más bajo dentro de sus preferencias. Además, otra de las amenazas constituye la comercialidad de las radios preferidas por los jóvenes. Dentro de la programación de éstas no existe ni un solo espacio cultural o de discusión seria.

En cambio, la oportunidad más importante del entorno es, primero, la originalidad del proyecto, pues en ninguna radio existe un espacio similar al que se quiere implementar, y segundo, la apertura de los jóvenes con respecto a escuchar nuevas y novedosas iniciativas.

Las debilidades podrían ser el poco interés que las radios comerciales tienen por este tipo de programación que no solo entretiene y vende al radioescucha, sino que también educa.

Y la fortaleza más evidente sería la novedad. Las radios necesitan constantemente de producir cambios, nuevos productos, nuevos espacios, para no perder audiencia y por ende, dinero. Por ello, se cree que un proyecto novedoso y entretenido como el que se plantea podría ser atractivo para sus fines.

PLANIFICACIÓN ESTRATÉGICA

Durante esta etapa se definen objetivos comerciales, estrategias comerciales y un plan de acciones en base a la información obtenida en las etapas anteriores. Entonces, si nuestro objetivo meta es “difundir las investigaciones sobre música nacional a través de una serie de 10 programas radiales juveniles en la ciudad de Quito para que las y los jóvenes conozca la riqueza musical del Ecuador y de esta manera valore y aprecie las diferentes identidades musicales que hay en el país”, los objetivos comerciales de este plan son tres:

- *Objetivo de venta:* lograr al menos el espacio en una radio comercial en vivo una vez por semana y en dos radios culturales, con el programa pregrabado una vez por semana. Todo esto durante un mínimo de 3 meses.
- *Objetivo de rentabilidad económica:* conseguir al menos dos auspiciantes que financien la producción del programa por un mínimo de 3 meses.
- *Objetivo comercial cualitativo:* lograr llegar a la juventud quiteña, para que el programa se quede por más tiempo en el aire.

Ahora bien, definidos los objetivos, realizaremos las estrategias pertinentes:

- *Estrategia de segmentación:* el grupo objetivo primario al cual va dirigido el producto son las radios comerciales y culturales más escuchadas de Quito que podrían incluir en su programación un producto como el propuesto en este

proyecto: Radio Disney, Radio Canela, Radio Hot 106, Radio Visión, Radio La Luna, Radio Sucesos. La visita a estas radios será la primera estrategia.

- Estrategia de posicionamiento: esta estrategia se basará en la descripción de las ventajas de tener en su programación diaria un espacio para la difusión de música ecuatoriana. Además, como muestra del proyecto se presentará en esta estrategia el programa radial piloto pregrabado. Esta estrategia se aplicará tanto en las visitas a las radios como a los posibles auspiciantes del programa.

Finalmente, las acciones que se van a realizar para cumplir estos objetivos y estrategias son las siguientes:

- Inversión en elaboración de carpetas para la presentación del proyecto.
- Visita a las radios y posibles auspiciantes para ofrecer el producto.
- Seguimiento semanal de las carpetas para obtener resultados.

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

5.1. INTRODUCCIÓN

Realmente se considera a este trabajo como un valioso aporte para la radio ecuatoriana y mucho más para la música ecuatoriana, que en las últimas décadas se ha convertido en reliquia o ha tomado formas poco llamativas para la juventud, habiendo poca o casi ninguna producción nueva de música con ritmos ecuatorianos. Los pasillos, sanjuanitos, albazos, tonadas, yaravíes más difundidos son los que fueron compuestos antes de los años 50. Este dato es muy revelador porque casi ningún tema de música ecuatoriana compuesto después de esta fecha es tan popular.

Por ello, se ha vuelto indispensable abrir espacios juveniles para la información y participación sobre estos temas tan importantes para la cultura de un país. Y que mejor medio para la difusión de la música que la radio, pues ella ha sido, desde siempre en el Ecuador, el medio más plural, educativo, reivindicativo y participativo. Este trabajo inició con un objetivo, pero terminó con otro. Fue sumamente gratificante ir descubriendo la riqueza musical del Ecuador y sobre todo, las miles de posibilidades que te da la comunicación y la gestión de proyectos de generar productos con sentido, que realmente sean una contribución al crecimiento cualitativo de una sociedad, al desarrollo real de una sociedad.

Una sociedad sin memoria es una sociedad muerta. Por esto, se considera que este trabajo será un gran paso para la cultura ecuatoriana.

5.2. LA COMUNICACIÓN Y SU IMPRESCINDIBLE PAPEL DENTRO DE LA FORMACIÓN DE LA IDENTIDAD DE LOS PUEBLOS.

Después de realizar este trabajo se puede asegurar que no hay como hablar de comunicación sin tomar en cuenta la cultura de los grupos sociales a quien dirigimos nuestro esfuerzo. Y es que la comunicación por la comunicación no existe, la comunicación para el desarrollo sí. De igual manera, la imparcialidad o ingenuidad en el trabajo comunicacional tampoco existe, el quehacer comunicativo siempre busca un fin, cambiar actitudes, mantener costumbres, generar gustos, etc., y logra objetivos mucho

más complejos de lo que imaginamos; cuestiones que están directa o indirectamente ligadas con la identidad siempre están presentes en la labor de la comunicación.

Por ello, a través de este trabajo se ha comprendido la importancia de hacer productos comunicativos positivos, de calidad, que contribuyan de manera verdadera y duradera al crecimiento y afianzamiento de una identidad rica en manifestaciones y símbolos, pero carente de espacios para su difusión y discusión. Cambiar el machismo, el racismo, la intolerancia, el abuso, la ambición que reproducen los medios de comunicación masiva por la igualdad, la diversidad, la alteridad, el cambio con este tipo de iniciativas comunicativas.

Sin identidad es imposible la existencia de la vida social, pero de igual manera que en la naturaleza, las identidades débiles en algún momento desaparecen, son absorbidas o disueltas. Las identidades se construyen, se mantienen en el tiempo y se fortalecen gracias a su vitalidad histórica, a su capacidad de conservarse en el tiempo sin cerrarse a las transformaciones que las nuevas generaciones demandan de ella. Y creo firmemente que, como sociedades con fuerte tradición oral, se puede lograr una permanencia de esta vitalidad histórica a través de medios de comunicación, masivos y alternativos, pero que no descuiden esta parte indispensable de comunicación para el desarrollo: las identidades de sus audiencias.

5.3. LA GESTIÓN DE PROYECTOS ES UNA NECESIDAD PARA TRABAJAR LA COMUNICACIÓN ENCAMINADA AL DESARROLLO

La gestión de proyectos es indisociable de la comunicación para el desarrollo porque nace con ella y se desarrolla junto a ella. Durante el último siglo, los avances teóricos y tecnológicos de la comunicación han sido impresionantes. En la teoría, la comunicación vista desde el funcionalismo, como una herramienta de control con el único fin de perpetuar el sistema imperante y de transmitir información unívoca y unilateralmente, fue encontrando nuevas formas, fue insertando en su estudio aspectos más reales... y más humanos. El estructuralismo desarrolla otro enfoque y desde la semiología le da a la comunicación nuevas herramientas para su análisis; el lenguaje.

Sin embargo, estas teorías surgidas en Norteamérica y Europa no son completas, no pueden ser aplicadas ni son aplicables otras sociedades porque nuestra realidad es otra.

En Latinoamérica la práctica comunicativa da lugar a nuevas teorías de la comunicación, nuevas formas de ver este proceso complejo. Estos pueblos, a través de la práctica, se dan cuenta de que la comunicación no es un fin, sino un medio para su crecimiento, pero no un crecimiento económico ni material, sino un surgimiento de las poblaciones que nunca han tenido oportunidad de ser escuchados, de ser vistos, de aprender. Las iniciativas populares que surgen en el Ecuador y en toda América Latina dan luces para comprender a la comunicación desde otra perspectiva, como herramienta indisociable del desarrollo integral de las comunidades.

Aquí surge la gestión, como un esfuerzo colectivo para cambiar la realidad. Los proyectos se generaban en la misma población, desde la misma las mismas personas que sentían la necesidad de transformar su realidad, los actores constituían los mismos beneficiarios del futuro cambio. Esto de la gestión de proyectos no es nuevo, pero funciona.

Y para este trabajo resultó una herramienta indispensable puesto se trabajó con los mismos beneficiarios. Durante casi medio año se ha trabajado en un instituto educativo y se ha tenido de cerca las impresiones de las y los jóvenes con respecto a la música ecuatoriana. Por ello, de una iniciativa de serie radial pregrabada, realizada con una dinámica típica, surgió la iniciativa de no solo informar, sino de hacer participar a los jóvenes en este proceso de descubrimiento y aprehensión de la música ecuatoriana. Por ello, los locutores principales son jóvenes, las secciones y el lenguaje utilizado durante todo el programa es juvenil e informal, y el futuro proyecto contempla ya no tan solo programas pregrabados sino un espacio en vivo, para que la gente llame, opine, investigue, se apropie realmente del espacio.

5.4. LA MÚSICA COMO ELEMENTO IDENTITARIO ESENCIAL PARA LOGRAR DESARROLLO

De todas las manifestaciones culturales que moldean la identidad de los grupos sociales, una de las más fuertes y permanentes indiscutiblemente es la música, pues en ella se conjugan más de una representación social, e incluso son posibles otras manifestaciones culturales, como la danza, la vestimenta, instrumentos musicales, etc. Es un rasgo diacrítico fundamental para la mayoría de grupos sociales. Por ello es tan importante su inclusión y discusión dentro de los espacios juveniles, más bien dicho, sobre todo dentro de los espacios juveniles, porque para ellos, en la mayoría de los casos, la música es su principal referente identitario. Y esto podemos comprobarlo con solo mirar a los diversos subgrupos juveniles, su aspecto exterior refleja la música que escuchan. Pero esto se da al revés. Escogen sus accesorios, su vestimenta, sus sitios de encuentro y entretenimiento, sus medios de consumo, dependiendo de la música que escuchan.

El poder de la música en la identidad juvenil es impresionante, y por ello es necesario aprovechar esta circunstancia para generar procesos participativos con las y los jóvenes en este campo, procesos en los cuales se pueda de alguna manera contrarrestar los efectos de la gran industria musical mundial que impone de manera inherente, no tan solo sonidos y música ajena, sino formas de ser, de lucir, de pensar, de actuar, de consumir. Cuando una identidad es fuerte, no importa cuanto venga desde afuera, siempre se mantendrá el gusto, el apego, el respeto y la preferencia por lo propio. Por ello, se apunta a que la identidad musical de los jóvenes, a más de su identidad individual y colectiva, incluya en su imaginario a la música ecuatoriana en todos sus géneros.

Y su vinculación con el desarrollo es precisamente esa. Una población joven más segura de lo que es, con un autoestima colectivo fortalecido, va a buscar el triunfo en su vida, va a querer sacar adelante a su gente y su país. No se puede amar lo que no se conoce, pero si la música ecuatoriana es conocida, valorada y respetada por ellos, también conseguimos con ello visibilizar y lograr respeto para las diversas etnias del

Ecuador. Además, a través de esto también se puede lograr que la juventud ecuatoriana prefiera consumir lo hecho en el país.

5.7. EL ESTADO DE LA MÚSICA ECUATORIANA EN EL ECUADOR

Realmente, después de realizar este trabajo se pueden concluir en dos cosas con respecto al estado de la música ecuatoriana en el país. Primero, que la riqueza de la música en el Ecuador es innegable. Y ello se deriva de la diversidad étnica que puebla el Ecuador, pues cada una de ellas posee una identidad propia y marcada, que entre varias manifestaciones, incluye la música. Además, la música mestiza ecuatoriana que incluye varios géneros musicales, desde los albazos y pasillos hasta la tecnocumbia, el rock y el pop, es la que predomina en los espacios públicos y es igualmente diversa y numerosa. Sin embargo, a pesar de esta gran diversidad de géneros musicales existentes en el país, su producción y difusión es escasa.

En Ecuador se escucha decir con frecuencia que los ecuatorianos adolecemos de una falta de autoestima y cierto complejo de inferioridad, que hace que desvaloricemos nuestras expresiones y productos nacionales, prefiriendo lo extranjero. A esta baja autoestima del ecuatoriano, Ketty Wong, en uno de sus tantos artículos sobre música ecuatoriana, la relaciona con poca presencia que tiene la música ecuatoriana en el exterior y que esto constituye un signo de alarma de una frágil identidad. Miguel Donoso Pareja, en su libro “Identidad o Esquizofrenia”, afirma que el Ecuador es “*un país sin un ritmo musical que lo identifique y lo aglutine, un país que no ha desarrollado la música popular*”¹⁰⁵. Destaca además que no hay música ecuatorianaailable, salvo la indígena, que se “patalea” monótonamente a nivel popular y de clase media-baja en la serranía.

¹⁰⁵ Donoso Pareja, Miguel, “*Ecuador: Identidad o esquizofrenia*”, 2ª edición, Eskeletra, Quito, 2000, p. 55.

No existe una sola identidad musical ecuatoriana, sino varias, que coexisten, y con ello, se influyen, se confrontan, negocian, dialogan, y están en un continuo proceso de readaptación e intercambio de elementos, para mantenerse como parte de la identidad colectiva de la gente. Como pasó con el pasillo, el género ecuatoriano más difundido, que se ecuatorianizó gracias a su yaravización. A su vez el albazo, género de la fiesta ecuatoriana por excelencia, en el cual lo indígena y lo mestizo encuentran su punto de fusión artística. El sanjuanito, que ahora se fusiona con el rock y acerca a los instrumentos indígenas con los jóvenes.

Se dice que Ecuador es un país que no tiene una identidad musical propia, pero lo cierto es que tiene múltiples identidades que coexisten y representan a diferentes grupos sociales. Constituyen “identidades competitivas” que luchan por legitimidad y hegemonía en el imaginario colectivo del país. Si hablamos de una “identidad nacional hegemónica” que busca homogeneizar a la población ecuatoriana, podemos hablar también de una “identidad nacional popular” que pluraliza las voces del pueblo e interpela con su música aquella identidad musical impuesta por las élites con el pasillo. Estas “identidades populares” en la música pueden ser consideradas, en su conjunto, como una identidad nacional “alternativa”, que si bien no es hegemónica tiene presencia y visibilidad nacional.

5.8. LA RADIO COMO UNA ALTERNATIVA CULTURAL Y UNA VALIOSA HERRAMIENTA PARA TRATAR TEMAS DE IDENTIDAD CON LOS JÓVENES.

La mayoría de los jóvenes siempre tienen una radio encendida en las tardes para hacer los deberes. Y lo que escuchan en esas radios es pura música comercial y extranjera. La radio ecuatoriana, en frecuencia modulada, es en su total mayoría comercial. Y no existe ni un solo programa radial que trate este tipo de temas con las y los radioescuchas jóvenes. Se debe aprovechar esta coyuntura para educar, y no solo entretener, a través de la radio. No podemos negar la industria cultural que nos llega a través de los medios de comunicación, pero sí se puede construir espacios de comunicación alternativa, donde los temas culturales, importantísimos para la gente joven que está en plena edad del aprendizaje y la formación de su identidad, sean la

prioridad. Y no es necesaria la palabrería, el discurso constante y aburrido. Solo es necesaria la valoración de lo propio a través de su visibilización. Se puede tratar de las drogas en un programa sin hablar de ellas, sino contando la historia de algún artista sumido en ellas. O se puede realizar participaciones vía telefónica más inteligentes y coherentes, sin caer en superficialidades y preguntas banales, que deslegitiman a ese proceso comunicativo, tan importante para los medios, de la interacción con su audiencia.

La innovación de la programación radial en el Ecuador se vuelve una necesidad cada vez más inevitable y el quehacer comunicacional no se puede quedar atrás. Transmitir la cultura, las tradiciones, la historia, las costumbres es un deber de los medios de comunicación. Transmitir la herencia cultural es una de sus funciones sociales, que no debe ser descuidada porque de esto, en parte, depende el fortalecimiento, debilitamiento o desaparición de la identidad de los pueblos.

BIBLIOGRAFÍA

BELTRÁN, Ramiro,

- Entrevista realizada por “La Iniciativa de Comunicación” el 5 de abril de 2006, Red de “La iniciativa de Comunicación”,
<http://www.comminit.com/es/node/67604>.
- “Comunicación para el desarrollo”, en CONTRERAS, ADALID, “Imágenes e Imaginarios de la comunicación-desarrollo”, Editorial Quipus, CIESPAL, Quito, 2000.

CONTRERAS, Adalid,

- “Imágenes e imaginarios de la comunicación – desarrollo”, Ediciones CIESPAL, 2000.
- “Comunicación-Desarrollo para otro occidente”, Revista Electrónica “Razón y Palabra”,
<http://www.cem.itesm.mx/dacs/publicaciones/logos/anteriores/n18/18acontreras.html>

DONOSO PAREJA, Miguel,

- “Ecuador: Identidad o esquizofrenia”, 2ª edición, Eskeletra, Quito, 2000.

ENCINAS V., ORLANDO,

- “Radio Mezquital: Posibilidades de comunicación popular”, Revista CULTURA Y COMUNICACIÓN, NO. 8, julio 1982, Ediciones El Caballito, Mexico D.F., 1982.

ESPEJO, FRANCISCO JAVIER EUGENIO SANTA CRUZ Y,

- “Escritos del Doctor Francisco Javier Eugenio Santa Cruz y Espejo, T. III, Editorial Artes gráficas, Quito, 1923.

GODOY AGUIRRE, MARIO,

- “Breve historia de la música del Ecuador”, Editorial Ecuador, Corporación Editora Nacional, Quito, 2007.

GUERRERO PABLO, y MULLO, JUAN,

- “Memorias y Reencuentro: El pasillo en Quito”,
publicación del Museo de la Ciudad, Quito, 2005-2006.

GUERRERO, PABLO y SANTOS, CESAR,

- “Enciclopedia de la música ecuatoriana”, tomos I y II,
Corporación Musicológica Ecuatoriana CONNMUSICA y
Archivo Sonoro de la música Ecuatoriana, Quito, 2002-
2005.

GUERRERO, PATRICIO,

- “La cultura: estrategias conceptuales para comprender la
identidad, la diversidad, la alteridad y la diferencia”,
Editorial Abya Yala, Quito, 2002.

GUNDER FRANK, Andre,

- “Sociología del desarrollo y subdesarrollo de la
sociología”, editorial Anagrama, Barcelona, 1971.

LARRAIN, JORGE,

- “El concepto de identidad”, Revista FAMECOS, Porto
Alegre nº 21, agosto, 2003, quadrimestral.

LOPEZ VIGIL, JOSE IGNACIO,

- “Manual Urgente para Radialistas apasionados”, Editorial
Quipus-CIESPAL, tercera edición, Quito.
- “La radio latinoamericana: 6 aportes al desarrollo”,
Revista Envío Digital, no. 308, noviembre 2007,
<http://www.envio.org.ni/articulo/3681>.

MARTÍN-BARBERO, JESÚS,

- “De los medios a las mediaciones”, Editorial Nomos S.A.,
5ta edición, Convenio Andrés Bello, Bogotá, 2003.

MATTELART, ARMAND Y MICHELE,

- “Historia de las teorías de la comunicación”, Editorial Paidós, Buenos Aires, 1997.

MORENO, SEGUNDO LUIS,

- “La música en el Ecuador”, Editorial Porvenir, Colección: Materiales Musicales del Ecuador, Municipio del DMQ, Quito, 1996.

MUÑOZ, BLANCA,

- “Cultura y comunicación, introducción a las teorías contemporáneas”, Editorial Barcanova, Barcelona, 1989.

PAREJA, REINALDO,

- “El nacimiento de la radio”, Revista CULTURA Y COMUNICACIÓN, NO. 8, julio 1982, Ediciones El Caballito, Mexico D.F., 1982.

SERRANO, MANUEL, PIÑUEL, José L., GARCÍA, Jesús, ARIAS, María A.,

- “Teoría de la comunicación”, Ediciones Cuadernos de la Comunicación, volumen VII, 2da edición, Madrid, 1982.

WONG, KETTY,

- “La nacionalización del pasillo ecuatoriano en el siglo XX”, Memorias del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM), 2001,
<http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>.

ANEXOS

ANEXO NO. 1

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA SALESIANA
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS Y DE LA EDUCACIÓN
ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL

Por Magdalena Muñoz

ENCUESTA

EDAD: _____

1. ¿Qué tipo de música prefiere escuchar en la radio?
.....
¿Por qué?.....
2. ¿Le gusta la música ecuatoriana?
SI..... NO.....
¿Por qué?.....
3. ¿Qué géneros musicales ecuatorianos conoce? (ej: sanjuanito)
.....
.....
4. ¿Ha escuchado algún programa radial de música ecuatoriana?
SI..... NO.....
¿Qué le parece?.....
5. ¿Cómo quisiera que sea un programa radial de música ecuatoriana para que usted lo escuche con más interés?
.....
.....
.....
.....
6. ¿Qué géneros esperaría escuchar en un programa de música ecuatoriana?
.....
.....
.....
.....
7. Proponga un nombre para un programa de música ecuatoriana, dedicado a los jóvenes.

ANEXO NO. 2**PLAN DE ENTREVISTA****Fecha.....****Lugar.....****Entrevistado.....**

1. ¿Qué representa el pasillo en la música ecuatoriana?
2. ¿Cuál es el verdadero origen del pasillo? ¿es colombiano?
3. ¿Cuál fue el papel de las bandas de pueblo dentro del proceso del aparecimiento y difusión del pasillo?
4. ¿Cuáles son las características de un típico pasillo ecuatoriano?
5. Que hacer para que los jóvenes se interesen más por la música ecuatoriana?